



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

**Renaissance d'un médium artistique: la tapisserie en France et en Belgique
au XIX^e siècle**

Caen, Barbara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-136529>

Monograph

Published Version

Originally published at:

Caen, Barbara (2016). Renaissance d'un médium artistique: la tapisserie en France et en Belgique au XIX^e siècle. s.n.: Barbara Caen.

RENAISSANCE D'UN MÉDIUM ARTISTIQUE

La tapisserie en France et en

Belgique au XIX^e siècle



Barbara Caen

Couverture

D'après Pierre-Victor Galland, *Main* [étude d'élève], 1908, coton et laine, tapisserie,
H. 37 cm x L. 36,4 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier National, Paris, n° inv. GOB 643,
en dépôt au Musée d'Art et d'Industrie – La Piscine, Roubaix, n° inv. 2499/19.

Référence photo:

© Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, Roubaix; Roubaix / Beauvais 2006, p. 85.

Droits d'auteur par Barbara CAEN
© Copyright by Barbara CAEN 2016
All rights reserved

Table des matières



Table des matières	5
Remerciements	7
Introduction	11
Partie I Sources historiques	17
Chapitre 1 Travaux écrits	19
1.1. Au XIX ^e siècle	19
1.2. Au XX ^e et au XXI ^e siècle	24
1.3. Archives	30
Chapitre 2 Matériaux visuels	35
2.1. France	35
2.2. Belgique	40
Résumé de la partie I	41
Partie II Revivre l'histoire	43
Chapitre 1 Histoire de la tapisserie du XIX^e siècle en France et en Belgique.	
De la Révolution française à la Première Guerre mondiale	45
1.1. La Manufacture des Gobelins à Paris comme point de départ	45
1.2. Les manufactures de tapisserie privées en France	63
1.3. Les manufactures de tapisserie en Belgique. Renouer avec la tradition	67
1.4. Renaissance d'autres manufactures de tapisseries	80
1.5. Conclusion	91
Chapitre 2 Contexte socio-artistique et culturel. Conscience de l'histoire	99
2.1. Renouer avec les traditions	99
2.2. Instaurer une tradition. Les expositions	103
2.3. Les musées du XIX ^e siècle et leurs collections de tapisseries	117
2.4. Campagnes de restauration et de (re)décoration au moyen de tapisseries	125
2.5. Le commerce de tapisseries et les collections privées de tapisseries au XIX ^e siècle	127
2.6. Conclusion	131

Chapitre 3 Étude des discours au XIX ^e siècle sur la tapisserie contemporaine en France.	
Histoire et thématiques	138
3.1. Histoire du discours	138
3.2. Thématiques du discours	143
3.3. Conclusion	151
 Résumé de la partie II	 155
 Partie III Trois arguments d'un discours visuel	 157
Chapitre 1 Reprises	159
1.1. Tissages d'après des tentures ou tapisseries	159
1.2. Tissages d'après des tableaux ou des fresques	159
1.3. Reprises au XIX ^e siècle	161
1.4. Conclusion	173
 Chapitre 2 Portraits tissés	179
2.1. Portraits tissés au XIX ^e siècle	180
2.2. Conclusion	189
 Chapitre 3 L'histoire retissée	193
3.1. Tapisseries représentant des sujets historiques	194
3.2. 'Style décoratif'	207
3.3. Conclusion	219
 Résumé de la partie III	 229
 Conclusion générale	 230
 Sources et bibliographie	 233
Avis aux lecteurs	270
Annexes	271
Crédit photographiques	305

Remerciements



Ma plus grande gratitude va à Monsieur Tristan Weddigen, professeur à l'Université de Zürich, Kunsthistorisches Institut. Son savoir, son aide méthodologique, son soutien au projet et sa générosité ont grandement contribué à la réalisation de cette thèse. Les évaluations et les discussions nombreuses étaient indispensables pour le présent travail. Ces trois années au sein de son projet *Une iconologie du textile dans l'art et l'architecture* m'ont non seulement enrichie comme personne, mais aussi comme membre d'une équipe absolument fantastique, qui a mené à bien des projets de haut niveau et d'une contribution académique considérable.

Les cours de Monsieur Koenraad Brosens, professeur à l'Université Catholique de Louvain, département d'Histoire de l'Art, sont à l'origine de mes premières rencontres avec un médium artistique exceptionnel, celui de la tapisserie. J'ai été fortement impressionnée par la passion et l'incroyable rigueur avec lesquelles il évoquait la richesse de la tapisserie. Rien ne me faisait alors soupçonner que ce domaine de la recherche allait devenir le mien. Arrivée aujourd'hui à la fin de mon travail, j'aimerais remercier vivement mon co-promoteur d'avoir suivi ma recherche avec tant d'intérêt, de ses nombreux conseils et de m'avoir donné l'opportunité de présenter mes travaux de recherche à plusieurs reprises à l'Université Catholique de Louvain, de m'avoir fait participer à l'organisation de la première journée d'étude à Leuven de *XIX : Internuniversitaire en museale workshop. Kunst van de 19de eeuw* en décembre 2009 et notre partenariat à la journée d'étude au Centre allemand d'Histoire de l'Art de Paris en juin 2010 autour du thème : *Reprises. Histoire de l'image textile*.

Vive et sincère gratitude à l'égard de mon second co-promoteur Monsieur Pascal-François Bertrand, professeur à l'Université de Bordeaux III-Michel de Montaigne, département d'Histoire de l'Art. Je le remercie pour nos discussions concernant le statut de la tapisserie, pour ses directives quant à la rédaction de cette étude, pour m'avoir offert la possibilité de donner un cours à l'Université de Bordeaux III en janvier 2010, de m'avoir permis de présenter une partie de ma recherche lors de la conférence *Portrait et tapisserie* au Musée des Arts décoratifs de Lyon en juin 2010 et de notre partenariat à la journée d'étude au Centre allemand d'Histoire de l'Art de Paris en juin 2010.

Au cours de mes années de recherche, pendant et après la thèse, j'ai eu l'occasion de travailler dans divers

pays et villes. J'y ai toujours rencontré des personnes absolument extraordinaires qui m'ont accueillie à bras ouverts.

En octobre 2008, j'ai commencé mes recherches au sein du département d'Histoire de l'Art à l'Université de Lausanne. Une formidable équipe de professeurs et d'assistants m'ont aidée à faire mes premiers pas comme assistante et doctorante. Je remercie en particulier le personnel du département d'Histoire de l'Art et le personnel de la bibliothèque de l'UNIL.

En mars 2009, le projet intitulé *Une iconologie du textile dans l'art et l'architecture* a déménagé vers Zürich. Le Kunsthistorisches Institut de l'Université de Zürich est devenu ma deuxième base de travail. Les nombreuses initiatives et rencontres furent très enrichissantes. Je remercie le personnel du Kunsthistorisches Institut et de la bibliothèque pour leur excellente aide et leurs bons conseils, et en particulier mes collègues : Monsieur Hanns Hubach, Monsieur Marc-Joachim Wasmer et mes collègues du projet : Monsieur Marco Constantini, Monsieur Nicolas Galley, Monsieur Michael Gnehm, Monsieur Mateusz Kapustka, Monsieur David Young Kim, Monsieur Thomas Manetsch, Madame Claudia Brunner, Monsieur Stefan Neuner, Monsieur Andreas Rüfenacht, Madame Tabea Schindler, Monsieur Peter Scholz, Madame Katharine Wells, Madame Anna Bücheler, Monsieur Warren Theriot Woodfin et Monsieur Edward H. Wouk, pour l'excellente coopération et les échanges fructueux.

L'obtention du Jane and Morgan Whitney fellowship dans le fellowship program du Metropolitan Museum of Art m'a donné la chance d'y travailler de septembre 2010 à mars 2011. Cette période fut très enrichissante et inoubliable. J'ai une grande dette de reconnaissance envers le directeur du Metropolitan Museum of Art, Monsieur Thomas P. Campbell, envers le fonds Jane et Morgan Whitney, envers le personnel du département d'éducation, du département d'art américain, de l'Antonio Ratti Textile Center et de l'Antonio Ratti Textile Conservation Center. La recherche sur la production américaine de tapisseries vers 1900 m'a permis de faire le lien entre les productions des deux continents et de souligner l'importance du médium au niveau international. Je remercie en particulier mes deux superviseurs de s'être intéressés à mon projet, de leurs précieux conseils et de leur aide : Madame Amelia Peck, Marica F. Vilcek curateur au département des arts décoratifs américains et manager de The Henry R. Luce Center for the Study of American Art,

ainsi que mon supervisor Madame Elizabeth Cleland, curateur assistant du département d'European Sculpture and Decorative Arts.

Après la finalisation de ma thèse, j'ai obtenu le Leon Levy postdoctoral fellowship au Center for the History of Collecting au Frick Collection à New York City. De janvier à juin 2013, j'ai eu la chance de développer ma recherche postdoctorale sur le commerce des tapisseries européennes à New York City autour de 1900. Une équipe absolument formidable m'a accueillie dont les membres du Center : Madame Inge Reist, directeur du Center et Chief of Research Collections & Programs of the Frick Art Reference Library, Madame Samantha Deutsch, Manager of Research & Programs et Madame Esmée Quodbach, directeur assistant du Center, Monsieur Ian Wardropper, directeur de la Frick Collection, les collègues du Frick Art Reference Library, des archives et du département curatorial et de conservation. Je tiens à remercier Madame Charlotte Vignon, curateur associé des arts décoratifs, Monsieur Joseph Godla, chef du département conservation et Madame Julia Day, conservateur associé, pour la collaboration dans l'organisation de la journée de tapisserie, le 22 avril 2013.

Ensuite, j'ai continué mes recherches postdoctorales à l'Academia Belgica à Rome. La bourse de l'Academia m'a permis, de juin à décembre 2013, d'élargir mes connaissances dans la production des tapisseries italiennes aux XVIII^e et XIX^e siècles, notamment romaine. A cet égard, je souhaite très vivement remercier Monsieur Wouter Bracke, directeur de l'Academia Belgica, les professeurs Koenraad Brosens et Katlijne Van der Stighelen qui ont soutenu ma candidature, et le personnel de l'Academia et les résidents qui ont rendu mon séjour très agréable. Grâce à l'hospitalité du directeur, le 11 décembre 2013 j'ai réuni les spécialistes italiens de la tapisserie pour une journée d'étude intitulée *Oltre la bellezza delgi arazzi. Recenti scoperte della ricerca in Italia*. Je tiens à remercier tous les intervenants qui ont bien voulu partager leurs dernières recherches ; Monsieur Nello Forti Grazzini, Madame Florence Patrizi, Madame Lucia Meoni et Madame Maria Taboga.

Ma sincère reconnaissance va aux institutions suivantes qui m'ont aidée de façon directe ou indirecte :

En Belgique, Monsieur Guy Delmarcel, professeur émérite à l'Université Catholique de Louvain, spécialiste en matière de tapisserie, Madame Els Maréchal, ancienne chercheuse au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, Monsieur Yvan Maes-De Wit, directeur de la manufacture De Wit à Malines, Monsieur Jan Dirk Baetens, Université Catholique de Louvain/professeur à la Radboud Université de Nijmegen, Madame Ulrike Müller, Université de Gand, Monsieur Werner Adriaenssens, conservateur du département des Arts décoratifs du XX^e siècle aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles/chercheur Art Nouveau/Art Deco à l'Ins-

titut du Patrimoine Artistique, Monsieur Wim Hüsken, conservateur des Musées de la ville de Malines, Monsieur Patrick Vereertbrugghen de la documentation au Sénat belge à Bruxelles, Madame Andrée Clément, secrétaire de cabinet de la Cour de Cassation au Palais de Justice à Bruxelles, Madame Patricia Callaert, expert administratif au service du patrimoine du Palais de Justice à Bruxelles, Madame Martine Goldberg, archiviste de la commune de Schaerbeek, Madame Aline Achteleaer, assistante-archiviste de la commune de Schaerbeek, Mesdames Anne-Cécile Maréchal et Véronique Baccarini, Huis der Kunsten de Schaerbeek, Monsieur M. Hassini, l'hôtel de ville de Schaerbeek, Madame Martine Vrebos, conservateur et Madame Bérengère de Laveleye, assistante scientifique des Musées de la ville de Bruxelles/Maison du Roi – Broodhuis, Monsieur Albert Verscheure, président de l'Heemkundige Kring Den Hert à Ingelmunster, Madame Béatrice Pennant, conservateur-adjoint au Musée de la Tapisserie et des Arts du Tissue à Tournai, Madame Arlette Vermeiren, au Musée de la Tapisserie et des Arts du Tissue à Tournai, Madame Kristin Van Den Abbeele, coordinateur Erfgoedbeheer Vlaams-Brabant, Monsieur Bernard Desmaele, conservateur des Archives de l'État de Tournai, Monsieur Willy Van de Vijver, archiviste des Archives de la ville de Malines, la Bibliothèque Centrale de l'Université Catholique de Louvain, la Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l'Université Catholique de Louvain, la mairie d'Ingelmunster, l'hôtel de ville de Bruxelles, les archives de la ville de Bruxelles, la bibliothèque royale de Belgique.

En France, Monsieur Arnaud Brejon de Lavergnée, ancien conservateur général du patrimoine et directeur des collections du Mobilier national, Madame Christiane Naffah-Bayle, conservateur général du patrimoine et directeur des collections du Mobilier national, Monsieur Hervé Barbaret, directeur général du Mobilier national, Monsieur Jean Vittet, ancien inspecteur de la création artistique au Mobilier national et maintenant conservateur au Château de Fontainebleau, Madame Liliane Lerable du Mobilier national, Madame Hélène Cavalié du Mobilier national, Madame Martine Artu du Mobilier national, Madame Marie-Hélène de Ribou, documentaliste au département des objets d'art au Musée du Louvre, Madame Anne Dion, conservatrice en chef du patrimoine, département des objets d'art au Musée du Louvre, Monsieur Guillaume Fonkenell, chef du département de l'Histoire du Louvre, Monsieur Andreas Beyer, directeur du Centre allemand d'Histoire de l'Art de Paris, Madame Michèle Guiffault, ancien conservateur en chef au Musée départemental de la Tapisserie à Aubusson, Madame Isabelle Pébay-Clottes, conservateur en chef du Patrimoine au Musée National du Château de Pau, Monsieur Fernandèse de la documentation au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Madame Laure Starcky de la documentation au Musée du Château de

Compiègne, Monsieur Philippe Bohuon, adjoint à l'animateur de l'Architecture et du Patrimoine et historien de l'art à l'office du tourisme et des congrès de Rennes métropole au service d'Art et d'Histoire, Monsieur Guillaume Kazerouni, conservateur au Musée des Beaux-arts de Rennes, Madame Rossella Froissart, Professeure en Histoire de l'art contemporain à Aix-Marseille Université, Madame Béatrice de Chancel-Bardelot, pensionnaire à l'Institut national d'Histoire de l'Art, chargée du programme d'études des collections au Musée des Monuments français créé en 1795 par Alexandre Lenoir, la Bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA), la Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs, la Bibliothèque Centrale du Musée du Louvre, la Bibliothèque du Département des objets d'art au Musée du Louvre, la Bibliothèque Flore au Musée du Louvre, la Bibliothèque Fourney à Paris, les Archives nationales à Paris, les Archives de Paris, le Centre de Documentation du Musée Départemental de la Tapisserie à Aubusson, les Archives départementales de la Creuse à Guéret, la Bibliothèque de l'École des Chartes à Paris, la Bibliothèque Nationale de France (BnF), l'hôtel de ville de Bordeaux.

Aux États-Unis, Madame Jeannine Falino, curateur du Museum of the City of New York, Monsieur Stuart Pyhrr, Arthur Ochs Sulzberger curateur au département Arms and Armor au Metropolitan Museum of Art, Madame Christine Brennan, curateur au département Medieval Art au Metropolitan Museum of Art, Madame Jennifer Tonkovich, curateur Drawing and Prints au Pierpont Morgan Library & Museum, Madame Jennifer Gimblett, stagiaire au Pierpont Morgan Library and Archives, Ross Finocchio, chercheur indépendant à New York City, au Metropolitan Museum of Art - le département European Sculpture and Decorative Arts, le département Robert Lehmann, l'Antonio Ratti Textile Center, l'Antonio Ratti Textile Conservation Center et le Watson Library, le New York Public Library, le New York Historical Society, The Preservation Society of Newport County, Lyndhurst A National Trust Historic Site, The Rockefeller Estate Historic Hudson Valley, Vanderbilt Mansion National Historic Site et le National Park Service.

En Suisse, Monsieur Pierre Vaisse, ancien professeur de l'Université de Genève, Madame Anna Rapp

Buri, chercheuse indépendante, Madame Monica Stucky-Schürer, chercheuse indépendante, Madame Giselle Eberhardt-Cotton, directrice de la Fondation Toms Pauli à Lausanne, Birgitt Borkopp-Restle, professeur à l'Universität Bern et Madame Evelin Wetter, conservatrice à l'Abegg Stiftung à Riggisberg.

En Espagne, Madame Concha Herrero Carretero, conservatrice des tapisseries du Patrimonio Nacional et Monsieur Antoni Pi Bargallo, professeur à Barcelone.

En Russie, Madame Tatiana Lekhovitch, conservatrice des textiles, département des arts décoratifs de l'Europe occidentale au Musée de l'Ermitage d'État à Saint-Petersbourg.

Ma langue maternelle est le néerlandais. J'utilise le français seulement depuis mes 11 ans comme deuxième langue. Ma thèse devait donc subir une révision générale profonde. Ce travail détaillé et difficile, mais aussi riche et surtout indispensable a été le fruit d'une collaboration amicale avec Monsieur Alban Leleux, Madame Micheline Lebbe, Madame Élodie Pradier, chercheuse indépendante et Monsieur Pierre Derrien, ancien professeur de l'Université de Rennes. Je tiens à leur exprimer mes plus sincères remerciements pour leur aide exceptionnelle, leur patience et leurs innombrables conseils et informations.

Je remercie également toute l'équipe de l'imprimerie De Windroos à Beernem pour leur collaboration chaleureuse et très rigoureuse, et de m'avoir permis de donner à ce manuscrit une excellente mise en page et d'en faire un tirage sur papier.

Enfin, je témoigne ma profonde gratitude à ma famille et mes chers amis. Je remercie en particulier quelques familles et institutions qui m'ont hébergée et ont ainsi rendu mes séjours de recherche à Paris, à Londres, à Rome, à Florence, à Naples et à New York City très agréables et inoubliables : la famille Pradeau, la famille Déyherassary, la famille de Chalain-Descours, la famille Leleux, la famille Yoors, Madame Véronique Peiffer, Madame Sophia Walter, Madame Karen Lamberti, Madame Beatrice Thornton, Madame Maria Taboga, Madame Lucia Meoni, Monsieur Lorenzo Mantile, Madame Carla Martorano et la Cité internationale universitaire de Paris.

Introduction



La tapisserie aux XIX^e et XX^e siècles ; de la décadence au renouveau. »¹ Le titre de ce chapitre de Madeleine Jarry (1917–1982), adjointe artistique et technique et inspecteur au Mobilier national, publié en 1968, résume *grosso modo* le regard porté sur la production de tapisseries des deux derniers siècles : celle du XIX^e siècle, pensée comme « décadence » et celle du XX^e comme « renouveau ». Cette vision renvoie à un principe de construction cyclique de l'histoire, fondé sur les sciences naturelles et comportant des phases de naissance, une période de maturité et une fin pour ensuite renaître. Cette appréciation nuit depuis plus d'un siècle à l'image de la production de tapisseries du XIX^e siècle.² Au lieu de parler de 'renouveau' ou de 'renaissance', et par ricochets de 'décadence', ne vaudrait-il pas mieux parler de 'changement' ou d'évolution ? Où se situent donc le 'changement' ou 'l'évolution' dans l'art de la tapisserie au XIX^e siècle ?

Après la lecture de seulement quelques écrits sur la tapisserie de cette période, on s'aperçoit vite que cette conception cyclique de « décadence » et de « renaissance » est due aux discours tenus et publiés au XIX^e siècle même, autour de la tapisserie contemporaine. (P. II, C. 3) La plupart des administrateurs de la Manufacture des Gobelins et des historiens publient alors les premiers textes sur l'histoire de la tapisserie. Ils y glorifient la production antérieure au détriment de leur production contemporaine. Ils critiquent cette dernière, car le travail du lissier de leur époque ne profite, selon eux, qu'aux ateliers qui copient des tableaux. Les éléments principaux de la tapisserie comme la bordure, la trame, la gamme restreinte des couleurs, n'avaient plus aucune valeur. La beauté idéale étant devenue le 'trompe-l'œil', cet accueil contemporain négatif a continué d'influencer un grand nombre des auteurs. L'idée de 'décadence' s'installe et persévère tout au long du XX^e siècle jusqu'aux années 1970. Mais ce discours de 'décadence' n'a de sens que s'il existe un discours de 'renouveau' ou de 'renaissance'. Cette notion impliquerait un retour aux principes moyenâgeux de la tapisserie, un retour à la bordure, à la trame et à une palette de tons restreinte. L'historiographie de la tapisserie associe surtout l'œuvre et les convictions du peintre Jean Lurçat (1892–1966) à ces principes de 'renaissance'.³ La présente étude démontrera néanmoins, en accord avec les démonstrations de Pierre Vaisse, professeur émérite

à l'Université de Genève, que les idées et les objectifs en faveur d'un 'renouveau', ou mieux d'un 'changement' ou d'une 'évolution', dans l'art de la tapisserie étaient bien présents au XIX^e siècle. Ce n'est pas Lurçat qui les a inventés.⁴

Nous l'aurons compris, le point de départ de cette étude sur la tapisserie du XIX^e siècle est complexe. Les regards autour de cette production étant assez négatifs, celle-ci reste méconnue et par conséquent, les publications consacrées aux tapisseries du XIX^e siècle, rares et peu scientifiques. On observe cependant depuis quelques décennies un intérêt scientifique croissant pour les arts décoratifs, dont bénéficient les tapisseries. De nombreuses publications sont consacrées aux tapisseries du Moyen Âge et de l'Ancien Régime, mais aucune tentative n'a été faite pour étudier intégralement et uniquement la production des tapisseries du XIX^e siècle. C'est contre cette constatation étonnante que la présente étude souhaite réagir. Les quelques 'tentatives' trouvées lors des premières recherches bibliographiques effectuées peuvent se classer en deux groupes. (P. I, C. 1) Une partie des écrits consacrés à la production de tapisseries du XIX^e siècle est apparue au XIX^e siècle même et au début du XX^e siècle.⁵ L'autre partie a été publiée au cours des dernières décennies du XX^e et au début du XXI^e siècle.⁶ Entre-temps, les auteurs ont ignoré et gardé le silence sur cette période jugée décadente. Remarquons également que les écrits évoquant la tapisserie au XIX^e siècle accordent une place centrale à la production française. Il s'agissait de l'un des rares centres productifs et encore actifs malgré les troubles révolutionnaires. Ce constat a orienté ce travail vers une étude plus poussée sur la situation en France, plus spécifiquement sur la Manufacture des Gobelins à Paris.⁷ La Manufacture de Beauvais et les manufactures d'Aubusson ont elles aussi continué leur activité au XIX^e siècle⁸, mais concentrée plus largement, selon l'étude de Mertens, sur des tapisseries d'ameublement, de sièges, de fauteuils, de paravents et d'autres meubles.⁹ La production de tapisseries de ces deux villes est particulièrement méconnue et ne remporte que, depuis quelques années, un peu plus d'intérêt académique.¹⁰ Le manque d'intérêt des historiens de l'art du milieu du XIX^e siècle, considérant les Beaux-Arts en province comme morts, et donc aussi des arts décoratifs et de la tapisserie de Beauvais et d'Aubusson, soit due à la

centralisation du système des arts, issue de la politique colbertienne, même si on constate en même temps un regain d'intérêt pour les arts issus de l'industrie, et donc pour les arts décoratifs. Cette production d'Aubusson et de Beauvais, et en particulier l'importance relative entre les tissus d'ameublement et les tapisseries, qui n'est pas détaillée dans ce travail, pourrait faire l'objet d'une étude complémentaire. J'invite toutefois d'autres chercheurs à lui consacrer une recherche plus approfondie, à l'instar du travail d'Agathe Le Drogoff sur Beauvais, certainement la première du genre en cours.¹¹ La présente étude est consacrée à la production française de tapisseries, mais également à la production belge. En effet, il apparaît que la production belge du XIX^e siècle, dominée par la production de la Manufacture Braquenié, avait des rapports intéressants avec la production française, étant à la fois active en France et en Belgique. Des liens de production et de commerce que les deux pays entretenaient d'ailleurs déjà au cours de l'histoire, étant responsables pour la majorité de la production des tapisseries depuis des siècles. C'est afin de déterminer l'évolution des rapports franco-belges et aussi en raison du peu d'attention scientifique accordée à cette production belge du XIX^e siècle, que j'ai choisi d'étudier la production de tapisseries en Belgique en la comparant à la situation en France. La production belge, qui ne prend de l'ampleur que pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, serait en quelque sorte le reflet de ce qui se passe en France, même si l'on sait que les deux manufactures ne sont pas comparables en ce qui concerne la subvention. La Manufacture des Gobelins, qui est une manufacture d'État, est largement subventionnée et non soumise à des impératifs commerciaux tandis que la Manufacture Braquenié l'est, étant une manufacture privée. D'autres pays ont bien entendu produit eux aussi d'importantes séries de tapisseries. Citons entre autres celles de la *Royal Windsor Tapestry Manufactory* à Windsor et de William Morris à Merton Abbey en Angleterre, celles de Ziesch & Co. à Berlin et à Scherrebek en Allemagne, dans les Pays Scandinaves, à Saint-Petersbourg en Russie, dans la *Real Fábrica de Santa Barbara* à Madrid en Espagne, celles de l'*Ospizio San Michele a Ripa* et d'Erulo Erolì à Rome en Italie, celle de William Baumgarten à New York, et ailleurs. En ce qui concerne l'Angleterre¹², et plus particulièrement Merton Abbey, les chercheurs ont déjà publié sur ce sujet.¹³ La recherche réalisée sur la production des autres pays est moins active.¹⁴ Même si la production est évoquée au cours de la présente étude dans quelques excursus visant à contextualiser la production française et belge, une étude approfondie sur celle de chaque pays serait la bienvenue.

J'ai tout d'abord voulu mettre les questions suivantes en avant : peut-on véritablement appeler 'décadente' la production de tapisseries du XIX^e siècle ? Et qu'en-

tend-on par 'décadence' ? Cependant, je me suis rendu compte que même si très peu de chercheurs de nos jours travaillent sur le sujet, ce jugement est devenu obsolète. Je veux donc davantage interroger l'importance et l'impact de la production, puis comprendre le rôle joué par la France dans la production de tapisseries au XIX^e siècle. De plus, comment se positionne la production belge par rapport à celle de la France ?

Avant d'expliquer les objectifs de cette étude, il est important de mentionner les éléments de recherche qui n'entrent pas ici, ou si peu, en ligne de compte. L'étude ne s'attardera pas aux statuts des lissiers, ni en France ni en Belgique.¹⁵ Elle ne développera pas les aménagements architecturaux des manufactures et ne s'attardera pas longuement sur l'emplacement des tapisseries du XIX^e siècle dans les collections muséales. Cette étude développera bien quelques éléments sur la Manufacture de Beauvais et d'autres manufactures plus petites, mais pas dans le détail. Tout d'abord, parce que ces études ont la possibilité d'être matière pour d'autres thèses et ensuite, par ce que pour certaines manufactures l'accès aux sources est difficile, comme pour celles de Braquenié. En attendant un meilleur classement des nombreuses archives Braquenié conservées à Guéret, je ne me suis pas attardée sur la production des tapisseries de cette manufacture à Aubusson. Elle a certainement produit des tapisseries dont cette étude donne quelques preuves, mais une meilleure notion nécessiterait un dépouillement supplémentaire. Par conséquent, l'étude s'intéresse principalement à l'activité des Braquenié en Belgique. Et enfin, les procédés techniques et matériels utilisés au XIX^e siècle seront mentionnés brièvement et de manière générale, afin de faire mieux comprendre comment se conçoit et comment se réalise une tapisserie.

Le premier objectif de cette étude n'est pas de contrarier la perception de 'décadence' et de 'renouveau', mais de la neutraliser. Ce jugement de valeur, comme le diraient également Chantal Gastinel-Coural (1934-...) et Pascal-François Bertrand, n'a en soi quasi aucune valeur pour la recherche scientifique concernant la production de tapisseries au XIX^e siècle, si ce n'est pour le fait que ce jugement subjectif fait partie de l'histoire de la perception et de la façon dont était reçue cette production.¹⁶ Un jugement de valeur, créé en partie au XIX^e siècle, mais qui, au XX^e et jusqu'aux années 1970, a été repris et copié par les auteurs et les critiques. En dépit du mépris exprimé au XIX^e et au XX^e siècle vis-à-vis de la production du XIX^e siècle, il y eut néanmoins une importante activité de tissage de tapisseries en France malgré la Révolution française, ce qui incita d'autres pays à y investir. Le second objectif est surtout de déterminer le rôle de la France et de la Belgique en matière de production de tapisserie au XIX^e siècle et de montrer que leur produc-

tion est bien un enfant de son temps, étroitement liée à la réalité politique, industrielle et artistique. Cette étude souhaite donc être une vue d'ensemble détaillée et critique, guidée par l'histoire et l'histoire de l'art, en vue d'une meilleure compréhension de la situation dans les deux pays au XIX^e siècle afin d'analyser la réception et de faire revivre quelques aspects caractéristiques de ce médium historique.

L'histoire de la tapisserie du XIX^e siècle s'inscrit dans le 'long siècle' (1789–1914), même si mon étude déborde parfois de ce cadre pour mieux contextualiser l'enjeu et le déroulement des réalités politiques et économiques et l'historique de certaines séries de tapisseries. Un bref survol de ce siècle permet de mettre en évidence à quelle vitesse il s'est transformé. Les innovations et les changements se succèdent comme jamais au cours des siècles précédents, tant à la fois par l'industrialisation, l'urbanisation, les découvertes scientifiques et techniques, l'expansion universitaire, littéraire, artistique et coloniale. L'histoire de ce siècle est donc riche et complexe. En vue de cette étude, quelques faits en rapport avec la tapisserie en France et en Belgique seront mis en évidence.

En ce qui concerne la politique, la Révolution française de 1789 met un terme à l'Ancien Régime et impacte les pratiques artistiques courantes. Plusieurs régimes politiques se succèdent : la république (trois républiques), l'empire (Napoléon I^{er}, Napoléon III) et la monarchie (Louis XVIII, Charles X, Louis-Philippe). La Belgique connaît également un début de XIX^e siècle assez turbulent sous l'occupation française et hollandaise. Ce n'est qu'en 1830 que la Belgique emporte la lutte pour l'indépendance et devient la monarchie constitutionnelle qu'elle est encore aujourd'hui. L'appel à l'indépendance et à la reconnaissance de certains états et territoires, par exemple l'Allemagne et l'Italie à l'époque, s'inscrit dans la suite de la Révolution française. Aussi les anciennes et les nouvelles nations cherchent, entre autres par le biais de la tapisserie, à légitimer leur pouvoir en place. La France et la Belgique, deux pays ayant un important passé dans la production de tapisseries, sont tentées de continuer à tisser des tapisseries (France) ou à reprendre le tissage (Belgique), y voyant un moyen essentiel de donner de la gloire artistique aux pouvoirs en place.

Du point de vue économique et socio-économique, la proto-industrialisation du XVIII^e siècle a en quelque sorte semé la discorde entre les métiers d'art, l'art industriel et les Beaux-Arts. Sur la position des métiers d'art vis-à-vis des produits industriels s'ouvre un débat difficile. Le statut de l'artisan est compromis par une structure plus libérale et capitaliste, et beaucoup de questions se posent par rapport à la qualité du travail industriel. La révolution industrielle n'est pas sans conséquence pour le tissage textile, surtout depuis les

inventions anglaises du Spinning Jenny (1764) de James Hargreaves (1720–1778) et du Waterframe (1769) de Richard Arkwright (1732–1792), deux inventions qui ont permis à Samuel Crompton (1753–1827) de réaliser en 1779 la Mule-Jenny. La production textile prend avec cette dernière invention un énorme essor. Pour la tapisserie, les techniques demeurent quasi identiques, à part quelques améliorations apportées aux métiers et dans l'affinage de la laine, et l'application entre 1810 et 1888 du procédé Deyrolle qui consiste à superposer deux brins de laine de couleurs différentes pour produire un effet optique d'une couleur homogène. Une intervention plus drastique est due à l'industrie chimique. Le marché chimique propose aux teintureries des couleurs de plus en plus nombreuses expérimentées aussi au sein des manufactures. L'enthousiasme est tel que l'intérêt manifesté vis-à-vis de la copie minutieuse de tableaux à l'aide des centaines de couleurs mises alors à leur disposition crée une véritable mode de 'tapisserie-peinture'. Autre conséquence de l'industrialisation, est l'enrichissement, en relativement peu de temps, d'une classe de la population. Cette nouvelle bourgeoisie est importante pour l'économie et aussi pour les produits de luxe comme les tapisseries, dans lesquelles elle investit.

Dans le domaine socioculturel s'opèrent deux changements majeurs : la création des premiers musées nationaux ouverts au grand public et l'organisation d'expositions nationales et internationales ou universelles. Les expositions universelles, organisées à cinq reprises en France durant la seconde moitié du XIX^e siècle, sont d'une inestimable valeur pour ce pays. Événements à la fois économiques et artistiques, elles attirent des visiteurs de partout, et la France rayonne ainsi dans le monde. Les nouveaux musées et l'organisation de ces grandes expositions ont été particulièrement bénéfiques pour l'art de la tapisserie. Pour la première fois dans l'histoire, un public aussi large avait l'occasion de s'émerveiller face à des dizaines et parfois des centaines de tapisseries exposées en même temps. Une ouverture dont les collectionneurs privés prennent note et qui les incite à s'emparer rapidement des plus belles pièces sur le marché de l'art.

Les artistes s'investissent énormément. Les courants artistiques les plus en vogue sont le Romantisme avec des peintres d'histoire comme Eugène Delacroix (1798–1863), Théodore Géricault (1791–1824) et Horace Vernet (1789–1863) en France et Gustave Wappers (1803–1874) et Henri Leys (1815–1869) en Belgique - et le Réalisme et le Naturalisme avec des artistes comme le Français Gustave Courbet (1819–1877) et le Belge Constantin Meunier (1831–1905). Moins académiques sont les mouvements de réformes artistiques, parfois en réaction contre les innovations et l'industrialisation, qui alternent et se croisent, et dont les plus connus sont l'Impression-

nisme, le Symbolisme et l'Art nouveau. Un important médium d'art, la photographie, voit aussi le jour à cette époque. Elle bouleverse à plusieurs égards certaines conceptions artistiques. En matière de tapisserie, l'iconographie, surtout française pendant la première moitié du XIX^e siècle, semble refléter parfaitement les préoccupations des régimes politiques et leurs goûts. Durant la seconde moitié de ce siècle, la tapisserie demeure un fidèle médium artistique. Les critiques de l'époque furent néanmoins souvent très dures vis-à-vis de la tapisserie contemporaine, jugée décadente et peu novatrice. Le débat provoqua toutefois un changement esthétique au cours des trois dernières décennies du XIX^e siècle.

Afin de répondre aux objectifs de cette étude, l'ensemble des faits sera évoqué selon la méthode et la structure suivante.

L'étude est structurée en trois parties et ensuite en plusieurs chapitres. Chaque partie étudie un aspect de l'histoire de la tapisserie en France et en Belgique au XIX^e siècle.

La première partie traite principalement des sources écrites et visuelles ayant servi à cette étude. Archives, rapports, actes, ouvrages, photos, cartons ou tapisseries permettent de reconstruire cette histoire. Les sources historiographiques et visuelles ont évidemment aussi des limites et des contraintes. Suite à leur énumération, la première partie retrace en outre partiellement l'histoire de cette historiographie. La plupart des grands auteurs y figurent. À la lumière de cette étude, le registre des auteurs du XIX^e siècle est particulièrement important, car ce sont eux qui pour la première fois ont éveillé l'intérêt des écrivains et des scientifiques en les incitant à étudier les vicissitudes de la tapisserie à travers les siècles précédents. La première partie ne jette donc pas seulement un regard sur les sources écrites et visuelles de cette étude, mais donne aussi un aperçu général des débuts de l'historiographie de la tapisserie au XIX^e siècle. Pour cette approche, je me suis inspirée du travail de Bertrand et Delmarcel publié en 2008.¹⁷ À l'exemple de ces deux auteurs et de leur historiographie consacrée à la production des tapisseries des XVI^e et XVII^e siècles, je souhaite apporter une première historiographie de la production de tapisseries françaises et belges du XIX^e siècle, plus complète que celle de Vaisse, Bertrand et Gastinel-Coural.¹⁸

La deuxième partie contient trois chapitres, consacrés chacun à un aspect de l'histoire de la tapisserie au XIX^e siècle à la fois en France et en Belgique.

Le premier chapitre dépeint la situation historique et l'organisation des différentes manufactures dans les deux pays. Un excursus introduit brièvement quelques autres manufactures étrangères actives au XIX^e siècle afin de contextualiser la production française et belge. Les activités de la Manufacture des Gobelins étant fortement dominées par la politique française, j'ai choisi

comme structure du premier sous-chapitre les régimes politiques français du siècle.

Le deuxième chapitre décrit la situation socio-artistique et culturelle des tapisseries en France et en Belgique au XIX^e siècle. Il donne une vue d'ensemble de la présence des tapisseries dans la vie des contemporains de cette époque. Un siècle qui tient aux traditions et aspire à la fois à la nouveauté. Les tapisseries sont donc présentes lors des cérémonies traditionnelles politiques et religieuses, mais font aussi l'objet de nouvelles expositions et de collections muséales et privées. Ce chapitre donne un aperçu de l'attention accordée au XIX^e siècle aux tapisseries anciennes et modernes.

Le troisième chapitre est consacré aux discours tenus au XIX^e siècle au sujet de la tapisserie contemporaine en France. Les écrits des principaux auteurs français, déjà mentionnés dans la première partie, sont étudiés afin de montrer le 'discours' courant sur la tapisserie contemporaine. Dans un premier temps, je montre une chronologie dans l'histoire du 'discours', principalement français. Dans un second temps, je reprends les thèmes les plus courants traités par les auteurs du XIX^e siècle concernant la production contemporaine de tapisseries.

La deuxième partie a donc pour but d'évaluer le contexte historique entourant la tapisserie du XIX^e siècle en France et en Belgique. En dépit des recherches de Caroline Girard sur le fonctionnement de la Manufacture des Gobelins sous le Premier Empire et la Monarchie de juillet, et de celles de Vaisse, Bertrand et Gastinel-Coural, mentionnant toutes une partie du contexte politique, socioculturel et de la réception, je souhaite néanmoins aborder ces sujets plus en détail afin de mieux comprendre les tendances iconographiques et la production des tapisseries qui seront analysées dans la partie finale.¹⁹ La thèse de Wolfgang Brassat, qui étudie le contexte, la fonction et la réception réservés aux tapisseries à travers les siècles, m'a incitée à reprendre ces trois approches (contexte, fonction, réception) dans la deuxième partie de mon étude, même si l'étude de Brassat s'arrête à la fin du XVIII^e siècle et n'aborde donc pas le XIX^e siècle. Cette méthode favorise une meilleure approche de certaines iconographies et de la production en général.²⁰

La troisième partie contient aussi trois chapitres consacrés chacun à une partie de la production de tapisseries du XIX^e siècle en les catégorisant par genres de sujet.

Le premier chapitre décrit les reprises, ces tapisseries tissées d'après des tapisseries anciennes ou d'après d'anciens tableaux. Cette production de reprises n'est pas unique au XIX^e siècle, mais on en exécute davantage, à la fois pour montrer la technicité acquise grâce à l'industrialisation technique et chimique, et deuxièmement pour s'entourer de la gloire d'antan, par amour du passé.

Le deuxième chapitre décrit les portraits tissés. Ce sont des tapisseries qui représentent le portrait de per-

sonnages contemporains, pour la plupart des hauts dignitaires. Représenter des portraits en tapisserie n'est pas tellement novateur par rapport à la production précédente, mais en faire le sujet principal d'une tapisserie est caractéristique de la production du XIX^e siècle. Le succès des portraits tissés est dû à la qualité reconnue du tissage, toujours plus fin et plus détaillé, mais on peut y voir aussi une réaction contre l'apparition de la photographie pour réclamer la 'valeur ajoutée' du portrait tissé.

Le troisième chapitre décrit les tapisseries représentant un sujet historique et celles dont le sujet est plus décoratif. L'iconographie spécifique de ces tapisseries est la plus typique de la production de tapisseries du XIX^e siècle. Je souhaite montrer qu'il existe une certaine évolution entre les tapisseries ayant un sujet purement historique, en faveur d'un régime politique au pouvoir, surtout pendant la première moitié du siècle, et des tapisseries aux sujets plus 'décoratifs' reflétant les valeurs républicaines et une nouvelle esthétique digne de la III^e République.

Pour cette troisième partie, je me suis basée sur les écrits de Vaisse, qui aborde surtout la situation des tapisseries françaises sous la III^e République, sur le chapitre de Bertrand qui donne un aperçu plus général des tendances, et sur le catalogue de Gastinel-Coural qui se concentre sur les 'nouvelles' iconographies.²¹ Afin de faire ressortir plus clairement quelques genres de tapisseries, je souhaite élargir la connaissance sur la diversité de la production.

La finalité de ces parties est premièrement d'affiner notre regard sur les sources écrites et visuelles concernant la production française et belge de tapisserie au XIX^e siècle ; deuxièmement, de contextualiser politiquement, socialement, culturellement et par la réception contemporaine, les vicissitudes de la tapisserie ; troisièmement, de déterminer l'impact de ce contexte sur certains genres de tapisseries en vogue pendant ce siècle.



Notes

- JARRY 1968, p. 299.
- « il faut avouer que le XIX^e siècle fut l'époque de la décadence de la tapisserie » cf. *ibid.*
- CAILLIER 1955, pp. 26–27 ; VERMS 1957 ; JARRY 1968, pp. 309–312.
- VAISSE 1965, pp. 61–73.
- 1912.
- VAISSE 1973, pp. 66–86 ; VAISSE 1975, pp. 153–171 ; BERTRAND 1995, pp. 263–303, 358–359 ; Beauvais 1996.
- Depuis septembre 2013, il y a une thèse en préparation à l'Université de Bordeaux 3 cf. PURMALE s.d. ; GRANGER 2005.
- Le Musée d'Orsay conserve entre autres un *Vase avec fleurs et fruits* d'après Jean-Baptiste Monnoyer, Pierre-Adrien Chabal-Dussurgey et Godefroy tissé à la Manufacture de Beauvais vers 1870 cf. BASCOU, MASSÉ et THIÉBAUT 1988, p. 35 ; le Metropolitan Museum of Art de New York conserve entre autres une *Nature Morte. Automne*, d'après Theude Grönlund tissée à la Manufacture de Beauvais en 1848 cf. STANDEN 1985, vol. 2, pp. 608–609, n° 89.
- MERTENS 2008.
- Les études les plus récentes portent encore essentiellement sur la production des tapisseries à Aubusson et à Beauvais au XVIII^e siècle : Pascal-François BERTRAND, *Les tapisseries d'Aubusson au XVIII^e siècle, 1730-1791 : le reflet d'un grand art*, sous la direction de Yves BOTTINEAU, Université Paris 10, 1988 ; Élodie PRADIER, *Jean-Baptiste Oudry et la Tapisserie*, sous la direction de Pascal – François BERTRAND, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux 3, soutenue le 27 novembre 2015 ; dans le cadre de l'École doctorale Montaigne-Humanités (Bordeaux), en partenariat avec le Centre François-Georges Pariset (Pessac-Gironde), depuis octobre 2007.
- Agathe LE DROG OFF, *Les « Beaux-arts appliqués à l'industrie » : la Manufacture de Beauvais et ses peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, sous la direction de Jean-François BELHOSTE, Thèse en préparation à Paris, EPHE, dans le cadre de l'École doctorale de l'École pratique des hautes études (Paris), depuis octobre 2012.
- CULLINGHAM 1979.
- PARRY 1983 ; DUPONT 2011.
- Le Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg a publié une série de quatre volumes sur sa collection *Jugendstil* dans laquelle se trouveront des contributions sur la production de tapisseries en Allemagne et aux pays scandinaves ; cf. SPIELMANN, BARTEN, BACH, e. a. 1979–2010. Pour d'autres pays avec une tradition de fabrication de tapisseries, comme l'Espagne et l'Italie, les sources pour cette période sont encore très mal connues et l'expertise est quasi inexistante.
- Pour plus d'information sur le statut des tapisseries en France cf. DEVILLE 1875.
- BERTRAND 1995, pp. 263–303, 358–359 ; Beauvais 1996.
- Concernant l'historiographie de la production des tapisseries au XVI^e et XVII^e siècle cf. BERTRAND et DELMARCEL 2008, pp. 227–250.
- VAISSE 1973, pp. 66–86 ; VAISSE 1975, pp. 153–171 ; BERTRAND 1995, pp. 263–303, 358–359 ; Beauvais 1996.
- GIRARD 2003 ; VAISSE 1973, pp. 66–86 ; VAISSE 1975, pp. 153–171 ; BERTRAND 1995, pp. 263–303, 358–359 ; Beauvais 1996.
- BRASSAT 1992.
- VAISSE 1973, pp. 66–86 ; VAISSE 1975, pp. 153–171 ; BERTRAND 1995, pp. 263–303, 358–359 ; Beauvais 1996.

Partie I

Sources historiques



La première partie s'intéresse aux sources écrites et visuelles qui ont servi à cette étude. Il s'agit principalement de se demander quel est, selon les sources écrites et visuelles conservées, le *statu quo* de la recherche sur la production de tapisseries du XIX^e siècle, principalement en France et en Belgique, et quelle est l'ampleur de cette recherche.

Dans un premier temps, elle étudie de façon détaillée la majorité des écrits publiés en France et en Belgique, d'abord au XIX^e et ensuite aux XX^e et XXI^e siècles, concernant la production de tapisseries au XIX^e siècle. Puis viendra une analyse plus restreinte des sources visuelles encore sauvegardées de cette production, comme les cartons, les tapisseries, les photographies, et d'autres.

L'attention apportée à cette partie, et particulièrement au premier chapitre, est considérable. Dans l'optique de cette étude, relativement neuve, des tapisseries du XIX^e siècle, les écrits des auteurs de cette époque jouent un rôle significatif. L'importance de cette première partie ne va pas plus loin qu'une simple énumération de sources, néanmoins les sources écrites ne sont pas seulement source d'information, elles ont aussi une valeur en soi dans l'évolution de l'historiographie au sujet de laquelle Roland Recht, en collaboration avec d'autres spécialistes des arts, s'est exprimé en 2008 dans une publication.²² Le XIX^e siècle est généralement

considéré comme le 'berceau' de l'historiographie de la tapisserie. Les notices et les publications qui sont si essentielles pour cette étude marquent également les débuts de la recherche sur l'histoire de la tapisserie. Le premier chapitre ne développe donc pas seulement un aperçu général du *statu quo* de la recherche sur la production de la tapisserie du XIX^e siècle, mais relate également l'histoire de la tapisserie. Il ne prétend toutefois pas retracer l'histoire complète de l'historiographie, mais se focalise principalement sur la production de la tapisserie du XIX^e siècle en France et en Belgique. Cette étude des sources sur les tapisseries du XIX^e siècle ne serait cependant pas complète si elle n'abordait pas les sources visuelles. Celles-ci sont nécessaires, car elles servent de support concret à l'étude iconographique et stylistique. Cependant, les sources visuelles ne constituent qu'une faible part des informations disponibles sur l'étude des tapisseries du XIX^e siècle. Certaines raisons qui expliquent ce manque d'information seront développées dans le second chapitre de cette partie.

J'ai enfin opté dans la présente étude pour une approche indépendante, afin de garder un aperçu correct entre les sources visuelles françaises et belges (et d'autres sources étrangères). La répartition est d'ordre purement pratique et ne vise qu'à garantir une meilleure lisibilité. Elle n'implique nullement une spécificité de l'approche de l'histoire par pays.

Chapitre 1

Travaux écrits



Qui sont, au XIX^e siècle, les auteurs des ouvrages consacrés aux tapisseries de leur époque ?²³ Et qui sont ceux qui aux XX^e et XXI^e siècles ont étudié la production des tapisseries du XIX^e siècle ?²⁴ Quelles informations leurs écrits apportaient-ils ? Que relatent les catalogues d'expositions au sujet des tapisseries du XIX^e siècle ? Quels sont les avantages, mais aussi les limites et les contraintes de cette recherche historiographique ?

À travers des ouvrages du XIX^e, du XX^e et du XXI^e siècle, le chapitre se focalise essentiellement sur les auteurs dont les publications abordent la production de tapisseries du XIX^e siècle. Une introduction survolera d'abord brièvement les tendances générales de l'historiographie de la tapisserie afin de mieux contextualiser le propos de cette première partie.

Les premiers écrits consacrés à l'histoire de la tapisserie ont surtout étudié les apogées de cet art. Au XIX^e siècle, les chercheurs, principalement français, sont particulièrement attirés par la production du Moyen Âge et par celle que connut le règne de Louis XIV (1638–1715). Ils consacrent aussi des parties de leurs publications à la technique du métier, à l'origine de la tapisserie, aux divers centres de production et aux tentures les plus étonnantes. Dès le troisième quart du XIX^e siècle, les chercheurs étrangers s'intéressent à leur tour à la production de leurs tapisseries nationales et publient de multiples recueils. L'ensemble de ces écrits du XIX^e siècle constituera la base historiographique de la tapisserie. Le XX^e siècle fournit des catalogues plus exhaustifs que ceux du siècle dernier, concernant les collections muséales de tapisseries et leurs premières grandes expositions.²⁵

1.1. Au XIX^e siècle

« Depuis, que de recherches entreprises ! quel actif dépouillement de nos archives ! que de travaux spéciaux ! que de monographies ! »²⁶

L'intérêt littéraire et scientifique pour l'histoire de la tapisserie tout au long du XIX^e siècle est initialement une affaire française. La France mérite la palme en matière de publications à cette époque. D'autres pays comme l'Allemagne, la Belgique et la Grande-Bretagne ont suivi néanmoins assez rapidement en publiant des ouvrages considérables.

Les prémices de l'historiographie de la tapisserie apparaissent dès le début du XIX^e siècle. En France, les premiers écrits sur l'histoire de la tapisserie et sur le fonctionnement des manufactures, sur la technique de la lisse et la teinturerie furent de simples *Notices*. Le travail pionnier est l'œuvre du directeur de la Manufacture des Gobelins, Charles-Axel Guillaumot (1730–1807), suivi par celle de ses successeurs, le baron François Mathieu Angot des Rotours (1768–1858), Antoine-Louis Lacordaire (1803–1892 [?], né Adrien-Léon Lacordaire), Alfred Darcel (1818–1893), Édouard Gerspach (1833–1906) et Jules Marie Joseph Guiffrey (1840–1918). Les premières *Notices* témoignent très explicitement d'une grande fierté pour la production française. Peu à peu, les auteurs remplacent néanmoins ce discours relativement personnel et subjectif par des écrits plus objectifs. Ainsi Lacordaire est le premier des historiens de la tapisserie à intégrer dans ses *Notices* (années 1850) des notes en bas de pages contenant des 'références' d'archives, et le baron Émile Victor Charles de Boyer de Saint-Suzanne (1824–1884) est probablement un des premiers auteurs ayant en 1878 ajouté à ses *Notes d'un Curieux* sur la technique et l'histoire de la tapisserie, une liste bibliographique.²⁷ Leurs écrits s'intéressent aussi à la production contemporaine. (P. II, C. 3) Il y a néanmoins, au XIX^e siècle, quelques historiens qui n'écrivent pas sur les tapisseries contemporaines, mais sur la production antérieure, et surtout sur la 'tapisserie' de Bayeux qui attire beaucoup l'attention.²⁸ Le médiéviste et politicien Achille Jubinal (1810–1875) en est un exemple. Il est l'auteur des deux toutes premières publications 'scientifiques' concernant à la fois les origines de la tapisserie et les tapisseries médiévales.²⁹ Il inaugure ainsi une ère d'actives recherches sur les premiers siècles de l'histoire de la tapisserie. Un autre auteur, Cyprien Pérathon (1824–1907), historien de la tapisserie, a surtout publié sur Aubusson et Felletin.³⁰ Ce changement historiographique, sur les plans méthodologique et formel, s'explique d'ailleurs par l'esprit du temps.

L'Histoire se pense désormais comme une discipline scientifique, très en vogue dans les universités encouragée par le positivisme et la volonté d'érudition. En France, une manifestation marqua plus particulièrement la discipline. Vers 1837, sous le règne de Louis-Philippe (1773–1850), le Château de Versailles inaugura le Musée de l'Histoire de France.³¹ Cette nouvelle institution

symbolisait en quelque sorte l'orientation prise par cette science. Si le métier d'historien de l'art n'est pas encore parfaitement défini, il est néanmoins déjà enseigné à l'Université de Berlin par Leopold von Ranke (1795–1886).³² Le réel intérêt pour l'histoire des pays comme la France et l'Allemagne et pour leurs expressions artistiques doit être vu à la lumière de la recherche de l'identité des nouvelles nations européennes. Plus qu'une intuition historique, c'est un réel intérêt pour l'histoire et l'histoire de l'art qui pousse ainsi les chercheurs à publier des recueils plus scientifiques ainsi que les premiers catalogues de musées et d'expositions.

1.1.1. France

L'année de la Révolution française, la manufacture est confiée à Guillaumot.³³ Originaire de Suède, il s'est fait connaître à Paris comme architecte des carrières parisiennes. À la fin de sa vie, et après que le peintre Joseph-Marie Vien (1761–1848) l'ait refusée, Guillaumot accepte d'assumer la direction de la manufacture.³⁴ Il se consacre pendant ce temps à la rédaction de ses premières petites *Notices* sur les techniques de la tapisserie, sur celles de la teinturerie et sur l'origine et le fonctionnement de la Manufacture des Gobelins.³⁵ La première *Notice* est éditée en 1800, rapidement suivie en 1801 par un rapport dans lequel il évalue les améliorations et les innovations qu'il a proposées dans la fabrication de la tapisserie ainsi que dans la mécanisation et la disposition des métiers.³⁶ Une deuxième *Notice* en 1804 reprend la *Notice* de 1800, augmentée d'un catalogue des tapisseries qui décorent l'appartement et la galerie d'exposition, et d'un deuxième rapport.³⁷ Les rapports et les notices sont d'une valeur inestimable, non seulement parce qu'ils inaugurent un siècle d'historiographie très active et voulue de la tapisserie, mais aussi parce que Guillaumot y fait part de ses convictions. Il y affiche un goût très prononcé pour une production contemporaine plus minutieuse en fils et en couleurs d'après, de préférence, des peintres d'histoire. Une perception qui changea fortement au cours du XIX^e siècle. La deuxième partie de la présente étude, consacrée au discours sur la tapisserie contemporaine en France au XIX^e siècle, s'attardera plus longuement sur ce phénomène. (P. II, C. 3)

Après Guillaumot, le baron des Rotours prend le relais en tant que directeur de la manufacture (1816–1833) et édite à son tour en 1830 une petite *Notice sur les manufactures royales réunies aux Gobelins, considérées dans leur rapport avec la dotation de la couronne*.³⁸ En six articles, il décrit l'histoire de la manufacture de la Savonnerie et des Gobelins, leurs dépenses, leur fusion en 1826, leurs améliorations et leur prospérité persistante. La *Notice* est intéressante, car elle fournit quelques avis

personnels de baron des Rotours concernant le statut de la tapisserie moderne. Ses deux successeurs, l'ancien officier Gaspard Lavocat (1794–1860) et le peintre Pierre-Adolphe Badin (1805–1877) ne publièrent rien dans ce domaine.

Lorsque Badin quitte son poste, l'ingénieur civil et architecte, Lacordaire devient, le 29 septembre 1850, directeur de la Manufacture des Gobelins.³⁹ Lacordaire est le premier auteur qui rédige, au cours de sa carrière à la direction de la manufacture, une histoire 'scientifique' de la production française de tapisseries ou comme le disait Guiffrey : « M. Lacordaire se trouve être le premier auteur qui se soit occupé d'écrire l'histoire de la tapisserie française sur des documents positifs. »⁴⁰ En dépouillant les bibliothèques, les archives et les dépôts de l'état civil, il accumule une masse considérable d'informations sur les manufactures et leurs lissiers. Sa *Notice*, éditée à plusieurs reprises (1852, 1853, 1855, 1859, 1861), est devenue une œuvre majeure de l'historiographie de la tapisserie. La *Notice sur l'origine et les travaux des manufactures de tapisseries et tapis réunies aux Gobelins et catalogue des tapisseries qui y sont exposées* est éditée pour la première fois en 1852. En raison de la nouvelle fusion entre les manufactures de Beauvais, de la Savonnerie et des Gobelins, ce n'est pas seulement le titre de la publication qui change l'année suivante en : *Notice historique sur les Manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, suivie du catalogue des tapisseries exposées et en cours d'exécution*, mais la publication elle-même qui triple quasi de volume, passant de 81 à 203 pages.⁴¹ Pour écrire l'histoire des manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, cette *Notice* s'appuie sur son travail d'archives, permettant d'intégrer dans sa publication des extraits des plus importantes décisions, des rapports ou d'actes.⁴² Lacordaire ne spécifie pas toujours exactement où il a trouvé certaines sources, car les archives n'étaient pas classées à son époque et il ne fournit pas non plus de liste bibliographique. Cependant, il trace une histoire plus ou moins cohérente. Son analyse critique en trois phases, expliquée par Bertrand, lui permet également de recueillir d'importantes observations quant au passé des manufactures et de souhaiter en tirer des leçons pour la production contemporaine.⁴³ Lacordaire propose par exemple aux peintres contemporains « les plus habiles à créer des décorations et des modèles de tenture, dans les conditions propres de la tapisserie, et en tenant compte des progrès de cet art ». ⁴⁴ Il s'est notamment penché sur la production des tapisseries du XIX^e siècle, en s'intéressant, dans le quatrième chapitre, à cinquante ans de production des manufactures des Gobelins et de la Savonnerie de ce siècle. Il inventorie à la fois les changements administratifs, législatifs et techniques et l'ensemble des tapisseries tissées de 1791 à 1853. Avec sa trentaine de pages

suivies de notes, ce chapitre peut être considéré comme la première publication 'scientifique' consacrée à la production de tapisseries du XIX^e siècle dans les manufactures d'État françaises.⁴⁵

Après le départ de Lacordaire de la Manufacture des Gobelins, Badin est brièvement réintégré et à son tour remplacé pour quelques mois par le chimiste Michel-Eugène Chevreul (1786–1889). Ce dernier était depuis 1824 chef de la teinturerie de la manufacture et avait publié des textes non seulement sur ses activités chimiques en rapport avec la tapisserie, mais aussi sur la présence de tapisseries à la première Exposition universelle de Londres en 1851.⁴⁶ Après ce bref intermezzo de teinturier en 1871, la manufacture est dirigée pendant quatorze ans par un ingénieur civil Darcel. Lui-même a publié près de dix textes sur la tapisserie dont quelques-uns traitent brièvement de la production contemporaine.⁴⁷ L'un d'eux est particulièrement important, car il énumère les tapisseries incendiées lors de la Commune en 1871.⁴⁸

Il est frappant de constater combien de nouveaux livres consacrés à la tapisserie furent publiés au cours de la période où Darcel fut directeur. En effet, les directeurs de la Manufacture des Gobelins ne sont plus les seuls auteurs. D'autres historiens s'intéressent également à la tapisserie et à son histoire. Parmi les diverses publications figurent aussi des études qui mettent en lumière la production de tapisseries contemporaines. C'est ainsi que l'on s'intéresse entre autres au statut des lissiers et aux progrès réalisés au sein de la production.⁴⁹ Un des auteurs les plus importants de cette période est Eugène Müntz (1845–1902). Membre de l'Institut et conservateur des Collections de l'École nationale des Beaux-Arts, Müntz est plus particulièrement connu avec Guiffrey, Alexandre Pinchart (1823–1884) et Léon Vidal (1833–1906) sur l'*Histoire générale de la tapisserie*.⁵⁰ C'est la première monographie aussi détaillée consacrée à l'histoire des tapisseries françaises, italiennes, allemandes, anglaises et flamandes. Pour le premier volume dédié à la production française, Müntz et Guiffrey se basent sur ce qui avait été publié précédemment par Lacordaire, tout en y ajoutant leurs propres découvertes. Dans le deuxième volume, Müntz publie énormément d'éléments nouveaux, non seulement sur la production italienne, allemande et anglaise, mais également sur celle d'autres pays comme la Suisse, le Danemark, la Hongrie, etc. Lorsqu'il décrit la production flamande, Müntz fait appel au Belge Pinchart que l'on retrouvera plus loin dans le présent sous-chapitre. Si la quantité et la qualité de cette publication en trois volumes sont manifestes, elle n'aborde qu'avec parcimonie la production contemporaine.⁵¹ Müntz ne semble pas vouloir situer la production actuelle dans le prolongement de la précédente. Ce manque d'information est significatif lorsqu'on songe à l'intérêt accordé

à la production contemporaine par Lacordaire dans sa publication de 1853. Cette monographie volumineuse fait néanmoins partie des premières publications s'intéressant non seulement à la production de tapisseries françaises, mais également à cette pratique à l'étranger dans ce domaine. L'intérêt croissant pour la tapisserie en général s'explique par l'attention particulière accordée au médium au cours des expositions universelles et internationales et grâce aux expositions et aux conférences organisées par l'Union Centrale et d'autres instances.⁵² C'est ainsi que le 24 mars 1874 une conférence sur la tapisserie est organisée par la section d'Histoire de l'Art de la Société française de Numismatique et d'Archéologie. Le rapport de cette conférence sera édité par le directeur des Beaux-Arts dans le *Journal officiel* du 16 avril 1876.⁵³ Le but de cette réunion fut de réhabiliter l'art de la tapisserie, d'où l'exposition mémorable dédiée principalement à l'art de la tapisserie au Palais de l'Industrie en 1876.⁵⁴ (P. II, C. 2)

Après la longue présidence de Darcel, la manufacture passe de 1895 à 1893 sous la direction de Gerspach, connaisseur en céramique et verrerie et chef du bureau des manufactures. Comme son prédécesseur, Gerspach publie une série de livres consacrés à la tapisserie dont quelques-uns fournissent d'importantes informations au sujet de la production du XIX^e siècle. Et en particulier le *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892* qui donne un bon aperçu des tapisseries tissées jusqu'en 1892.⁵⁵ Le *Répertoire* est donc le devancier du catalogue détaillé de Maurice Fenaille (1855–1937) qui sera évoqué plus loin. *La Manufacture nationale des Gobelins*, autre publication consacrée en partie à la production contemporaine, donne plutôt une vue d'ensemble.⁵⁶ Une partie importante de l'ouvrage concerne la production contemporaine et donne un aperçu des tapisseries du XIX^e siècle déjà tissées, de celles qui sont en cours d'exécution en 1891, des travaux de Chevreul sur l'enseignement à la manufacture de son époque et d'autres.⁵⁷ À travers ces deux publications volumineuses, Gerspach, bien plus que Lacordaire, s'affiche comme le connaisseur et l'auteur de l'histoire de la production de tapisseries de la Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle.

Deux auteurs, dont le dernier directeur de la Manufacture des Gobelins du XIX^e siècle, le juriste, paléographe, archiviste et membre de l'Institut, Guiffrey et l'inspecteur général des Beaux-Arts, membre du Conseil supérieur et spécialiste des peintures hollandaises, Henry Havard (1838–1921), achèvent l'énumération des auteurs français du XIX^e siècle les plus significatifs ayant écrit sur l'histoire de la tapisserie.⁵⁸ Le *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* de ce dernier, dans lequel il souligne le rôle décoratif de la tapisserie, est le plus connu.⁵⁹ Mais Havard est également l'auteur de *La tapisserie*, éditée en 1893, qui est un ouvrage rétrospectif

basé sur l'œuvre des auteurs précédents comme Gerspach, Guiffrey, Müntz et Pinchart. La première partie de cet ouvrage est consacrée aux différentes techniques du tissage et la deuxième partie à l'histoire de la tapisserie et brièvement à la production contemporaine.⁶⁰

Guiffrey a rédigé à peu près une centaine de publications plus ou moins longues sur l'art de la tapisserie. Son nom a déjà été évoqué en tant que co-auteur de l'*Histoire générale de la tapisserie* de Müntz. À la demande du ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, Eugène Spuller (1835–1896), Guiffrey publie l'inventaire des tentures appartenant à l'État français.⁶¹ Un ouvrage de base qui fut récemment partiellement revu.⁶² Parmi ses autres publications, figurent surtout celles qui concernent la production de tapisseries de la période s'étendant du XII^e au XVI^e siècle. Ses autres ouvrages rétrospectifs sont *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*, *Les modèles et le Musée des Gobelins* (en collaboration avec le directeur des Gobelins Gustave Geffroy (1855–1926) et *La tapisserie*.⁶³ Le premier a le mérite d'attirer l'attention sur le rôle des artisans, et sur la production du XV^e siècle que Guiffrey appelle l'âge d'or de la tapisserie, car encore à l'abri des influences italiennes. Comparé aux tapisseries tissées à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, l'art de la tapisserie a selon lui déjà amorcé sa décadence depuis le XVI^e siècle.⁶⁴ Guiffrey étaye ce propos en donnant un large aperçu de la production ultérieure jusqu'à la fin du XIX^e siècle. La production de tapisseries de ce siècle est donc bien mise en exergue dans ces deux ouvrages, et bien plus que ne l'ont fait Lacordaire et Gerspach, Guiffrey parle non seulement de la tapisserie française contemporaine, mais aussi, et c'est une première, de la production étrangère contemporaine.⁶⁵ Cependant, « il est souvent fort malaisé de réunir des indications précises sur les industries contemporaines », dit-il, pour lesquelles il utilise des informations trouvées dans les rapports rédigés lors des expositions universelles.⁶⁶ Il travaille sur la production contemporaine en Belgique (Ingelmunster, Malines), en Allemagne (Munich et Vienne), en Italie (Turin et Rome), en Espagne (Madrid), et en Angleterre. Ces derniers ouvrages de Guiffrey clôturent la liste des auteurs et des œuvres les plus importants du XIX^e siècle ayant servi de sources pour la présente étude.

Les magazines et les journaux du XIX^e siècle ayant publié sur l'art de la lisse contemporaine comportent quelques titres qui attirent l'attention. Parmi les magazines les mieux fournis, citons le *Journal des Beaux-Arts et de la littérature* (1835–1845), la *Gazette des Beaux-Arts* (1859–2002), les *Nouvelles archives de l'art français* (1872–1885) et la *Revue des arts décoratifs* (1880–1902). Ces périodiques et ces journaux s'intéressent surtout aux tapisseries présentées dans les expositions universelles et nationales auxquelles participe la production

contemporaine de tapisseries. Les articles sont particulièrement utiles, car ils fournissent des informations intéressantes relatives à la tapisserie, informations généralement absentes des catalogues d'expositions de cette époque qui se contentent le plus souvent de listes numérotées des œuvres exposées. Utiles aussi dans le cadre de la recherche actuelle en raison du texte et du récit et des déclarations parfois très personnelles des auteurs au sujet des tapisseries ou des expositions en général.

Outre les publications, les livres et les articles spécialisés en tapisseries, quelques publications de référence mentionnent également cet art. Elles sont l'œuvre d'Albert Jacquemart (1808–1875), historien de l'art de la céramique française, d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879), architecte, d'Havard, déjà mentionné, de Charles Blanc (1813–1882), directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Paris et d'Émile Molinier (1857–1906), conservateur au Musée du Louvre et auteur d'ouvrages sur le vitrail, l'émaillerie et les arts décoratifs en général.⁶⁷ Ces ouvrages de grande valeur donnent une vue encyclopédique sur l'histoire du mobilier ou des arts décoratifs. Les tapisseries anciennes y sont brièvement abordées et rares sont les mentions sur la production contemporaine.

Les tapisseries sont classées sous la rubrique des arts appliqués ou décoratifs, ce qui implique encore de nos jours une infériorité ou une réception différente par rapport aux Beaux-Arts.

Les travaux de recherche des dernières décennies sur cette réception, avec la publication d'Hans Robert Jauss et celle de Brassat, tentent d'établir l'équivalence entre le médium tapisserie et les Beaux-Arts et de mieux mettre en valeur l'importance artistique et la qualité des tapisseries.⁶⁸ Le XIX^e siècle ne conçoit plus la tapisserie comme le faisaient les périodes anciennes. Ferdinando Bologna expose à ce propos l'idéologie des arts mineurs et du design industriel dans lesquels la tapisserie joue également un rôle.⁶⁹

Avec la création des musées publics au XIX^e siècle apparaissent également les premiers catalogues de musées censés contribuer à la culture du 'grand public'. Comme dans les ouvrages de référence, les premiers catalogues de musées et des expositions incorporent les tapisseries sous les rubriques 'arts appliqués' ou 'mobilier'. En France au XIX^e siècle, les tapisseries occupent une place dans les catalogues de musées comme la Galerie des Gobelins, le Musée du Louvre et le Musée de Cluny. Mises à part les expositions tournantes dans la Galerie des Gobelins, où la nouvelle production était régulièrement exposée, les musées ne collectionnaient et n'exposaient pratiquement que des tapisseries anciennes. La production contemporaine de tapisseries ne figurait que rarement dans les collections permanentes. Tout au plus les nouvelles tapisseries décoraient-elles

les lieux de prestige des musées, comme parmi elles la tenture qui a décoré le hall du Musée de Sèvres ou la tenture dans la galerie d'Apollon au Musée du Louvre (Fig. 1), contribuant ainsi à aménager l'espace de façon artistique sans qu'elles soient véritablement considérées comme des œuvres d'art 'exposées'. Le deuxième chapitre de la deuxième partie de cette étude revient brièvement sur ce sujet, mais une étude plus approfondie sur la présence de tapisseries dans les musées du XIX^e siècle serait néanmoins très fructueuse, car elle pourrait donner un aperçu plus complet de l'intérêt et de la connaissance des tentures dans l'espace muséal du XIX^e siècle. (P. II, C. 2)

Une autre et dernière source écrite est constituée de catalogues d'expositions de tapisseries au XIX^e siècle. Différents des catalogues de musées, les catalogues d'expositions rassemblent l'information d'un instantané et donnent une idée du genre de tapisseries que l'on donnait à voir au grand public. Les tapisseries mises à la disposition des organisateurs d'expositions temporaires proviennent le plus souvent soit de collections permanentes comme celle de la Manufacture des Gobelins, du Musée de Cluny et du Musée du Louvre, soit de collectionneurs privés, de propriétaires particuliers privés ou de l'État. La plupart sont des pièces plus anciennes, même si la production contemporaine retient quand même l'attention de certaines expositions comme on le verra. (P. II, C. 2) Au XIX^e siècle, on assiste *grosso modo* à trois événements importants comportant une exposition de tapisseries contemporaines. Au cours de la première moitié du siècle a lieu l'*Exposition publique des produits de l'industrie française*, organisée régulièrement dans la Cour du Louvre. N'y figurent que les nouveaux produits français parmi lesquels les tapisseries de la manufacture Demy-Doineau, la future Braquenié & cie. Le deuxième événement comprend l'organisation d'expositions universelles dont le but est avant tout de présenter la tapisserie comme un produit artistique national. On y trouve aussi bien les tapisseries anciennes et nouvelles de la Manufacture des Gobelins que la production contemporaine de manufactures privées comme celle de Braquenié & cie. Le dernier événement a lieu en 1864 suite à la création de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Cette instance privée veut servir de plateforme aux arts décoratifs, car ni les musées ni les expositions universelles ne se focalisent véritablement sur ces arts. Des tapisseries ont donc figuré régulièrement dans les expositions temporaires de l'Union Centrale et plus particulièrement en 1876.⁷⁰ (P. II, C. 2)

1.1.2. Belgique

Les sources écrites concernant l'art de la tapisserie en général et la production de tapisseries contemporaines en Belgique au XIX^e siècle sont peu nombreuses et ne facilitent donc pas une compréhension détaillée de la situation dans la région à cette époque. Au XIX^e siècle, la Belgique connaît beaucoup moins d'historiens de la tapisserie que la France. Les deux historiens belges de la tapisserie du XIX^e siècle les plus notables sont Pinchart et Alphonse Guillaume Ghislain Wauters (1817–1898). Ce sont les premiers ayant consacré une véritable étude à l'histoire de la tapisserie et en particulier à celle de son apogée aux XV^e et XVI^e siècles dans les Pays-Bas méridionaux. Pinchart et Wauters étaient tous deux historiens et archivistes, respectivement conservateur en chef des archives royales du Royaume de Belgique, et directeur des archives de la ville de Bruxelles. Pinchart s'intéresse d'abord à la numismatique, mais développe par la suite une vraie passion pour les tapisseries. Sa publication la plus connue est le troisième volume de l'*Histoire générale de la tapisserie* éditée par Müntz, et consacrée aux tapisseries flamandes.⁷¹ Wauters s'intéresse en particulier aux tapisseries bruxelloises. Mais tout comme Pinchart, il ne s'attarde que rarement sur la production contemporaine.⁷² Néanmoins, Wauters a joué un rôle très important dans l'une des réalisations contemporaines belges les plus connues en tapisserie : la tenture des *Serments et Métiers* destinée à l'hôtel de ville de Bruxelles. (EdC P. III, C. 2) Il est curieux que les premiers ouvrages rétrospectifs belges ne paraissent qu'au cours du dernier quart du XIX^e siècle et que Pinchart ne publie pas son œuvre individuellement, mais en collaboration avec des collègues français et dans une édition française. La publication de Wauters est, à cet égard, le premier ouvrage rétrospectif complètement belge consacré à la production de la tapisserie bruxelloise.

Quant aux magazines, la plupart des articles consacrés aux tapisseries ne furent écrits que suite aux premiers ouvrages rétrospectifs de Pinchart et de Wauters, et en grande partie au XX^e siècle.

En ce qui concerne les catalogues de musées belges du XIX^e siècle mentionnant des tapisseries, ils sont beaucoup moins nombreux qu'en France. Aujourd'hui encore, seuls quelques musées belges possèdent une véritable collection de tapisseries. Les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles sont les rares musées ayant accueilli quelques tapisseries dans leur collection à la fin du XIX^e siècle. (P. II, C. 2)

En dehors des publications de référence de Pinchart et de Wauters, le public belge n'a pas l'occasion, comme les Français, d'en apprendre beaucoup plus sur les tapisseries et encore moins d'avoir la possibilité d'en voir exposées. La première exposition notable en Bel-

gique est l'exposition nationale, *Les Merveilles de l'Art ancien en Belgique*, de 1880 à Bruxelles. « Jamais, en Belgique, on n'avait réuni un aussi grand nombre de ces riches tentures », écrit Wauters dans son introduction.⁷³ En effet, une rétrospective de « Tapisseries historiées » est présentée à cette occasion. Selon Joseph Destrée (1853–1932), conservateur des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles, « ce fut une révélation ! »⁷⁴ Comme le suggère le titre de l'exposition, elle ne montre pas de tapisserie contemporaine.⁷⁵ Wauters cite néanmoins brièvement la production contemporaine d'Ingelmunster et de Malines sans s'y attarder.⁷⁶

1.1.3. Autres pays

Comme en France et en Belgique au XIX^e siècle, d'autres pays commencent à développer un intérêt pour les tapisseries. Les musées s'investissent particulièrement afin d'apprendre à mieux connaître les tapisseries de leur collection et à transmettre ces connaissances en les publiant dans leurs catalogues. En Angleterre, où la production de tapisseries avait repris après *The Great Exhibition* de 1851, le nouveau Musée et institut South Kensington à Londres (futur Victoria and Albert Museum) publie en 1887 son premier catalogue consacré aux tapisseries et aux broderies de sa collection. Le catalogue initial connaît bien évidemment plusieurs rééditions et mentionne quelques tapisseries contemporaines.⁷⁷ Le premier livre de référence en anglais, *Tapestry*, est publié en 1878 par le français Alfred de Champeaux (1833–1903), inspecteur des Beaux-Arts, actif à l'Union Centrale et auteur de plusieurs livres sur les arts décoratifs.⁷⁸ Sa publication est importante, car elle comporte une liste des instituts internationaux de l'époque qui conservent des tapisseries et une liste bibliographique.

En Suède, la production de tapisseries avait repris à la fin du XIX^e siècle dans l'atmosphère des *Arts and Crafts* très présente à l'époque. C'est au cours de cette même période que Johan Frederik Böttiger (1853–1936) publie, à l'exemple d'autres historiens de tapisseries, un ensemble de quatre volumes sur l'histoire et les collections suédoises de tapisseries, dont un volume sur la situation au XIX^e siècle.⁷⁹ Dans d'autres pays, l'intérêt porté aux tapisseries est moindre⁸⁰ pour ne pas dire inexistant.

1.2. Au XX^e et au XXI^e siècle

La première vague historiographique du XIX^e siècle concernant l'histoire de la tapisserie est capitale pour l'orientation de la recherche aux XX^e et XXI^e siècles. Les premières publications 'scientifiques' ont ainsi ouvert

un nouveau terrain de recherche et révélé des archives. Cette information est retravaillée tout au long du XX^e siècle dans divers ouvrages rétrospectifs dont l'un est particulièrement important pour cette étude. Il s'agit de *l'État général* en six volumes de Fenaille publié entre 1903 et 1923. Le cinquième volume de cette publication écrit par Fernand Calmettes (1846–1914), peintre, critique d'art et auteur, en 1912 est entièrement consacré à la production de la Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle et représente une source capitale pour cette étude. On constate néanmoins qu'à part ce volume, très peu d'auteurs ont accordé une réelle attention à cette production entre la publication de 1912 et les années 1970. L'attitude générale au cours des trois premiers quarts du XX^e siècle envers cette production était plutôt négative, subjective et sans analyse critique. Les productions du Moyen Âge, de l'Ancien Régime et celle du XX^e siècle ont davantage été étudiées. Vers les années 1970, l'attention de quelques historiens de la tapisserie change cependant en faveur de la production du XIX^e siècle. Et principalement grâce aux travaux écrits de Vaisse qui attirent à nouveau le regard sur cette production. Ses divers articles, consacrés surtout à la production de la seconde moitié du XIX^e siècle, sont à la base d'une analyse plus critique et font état de nouvelles recherches et de références. Cet intérêt a abouti à la rédaction d'un chapitre sur la production européenne de tapisseries au XIX^e siècle publié en 1995 par Bertrand et à la première exposition sur *La Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle*, organisée en 1996 par Gastinel-Coural à la Galerie Nationale de la Tapisserie à Beauvais.⁸¹

Dans la Belgique du XX^e siècle, la situation est identique. La plupart des auteurs poursuivent leurs travaux en s'appuyant sur les publications du XIX^e siècle, s'intéressant surtout à la production ancienne (c'est-à-dire d'avant le XIX^e siècle) et à celle du XX^e siècle. Ces réalisations de la seconde moitié du XIX^e siècle n'attirent absolument plus l'attention. Els Maréchal est la première à avoir écrit un mémoire de licence et publié un article sur ce sujet, en respectivement 1971 et 1994. Elle est jusqu'à ce jour la seule à s'être penchée sur la production belge de tapisseries du XIX^e siècle. Ce manque d'intérêt, tant en France qu'en Belgique et ailleurs en Europe, est à mettre en corrélation avec le discours négatif du XIX^e siècle qui s'est poursuivi sans l'ombre d'une critique au cours du XX^e et a empêché la mise en chantier d'une recherche objective. (P. II, C. 3)

1.2.1 France

Le compendium de six volumes de *l'État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600–1900* est, comme déjà mentionné brièvement plus haut, l'ouvrage consi-

déré comme le plus essentiel du début du XX^e siècle en matière de tapisseries.⁸² L'auteur principal en est Fenaille. Industriel pétrolier à l'origine, il fait fortune et se fait ainsi une réputation de grand mécène, de collectionneur et d'historien d'art spécialisé dans l'art du XVIII^e siècle, particulièrement en matière de gravure et tapisserie.⁸³ Le volume sur les tapisseries du XIX^e siècle, source capitale pour la présente étude, n'est pas de Fenaille, mais de la main de Calmettes. Ce dernier a sans doute écrit l'œuvre la plus significative sur la production de tapisseries des Gobelins de la période. Agencé selon le type de tapisserie, le livre donne un catalogue raisonné très détaillé de chaque tapisserie tissée à la manufacture entre 1794 et 1900. Ce catalogue est d'autant plus intéressant que son auteur n'a pas hésité à formuler quelques opinions très vives sur cette production. Cet aspect en fait un précieux témoignage sur la façon dont les milieux artistiques accueillent ces œuvres tissées. Calmettes a parcouru plus de cinquante ans d'administration de la Manufacture des Gobelins auxquels s'ajoutent les textes de quelques historiens d'art sur la production contemporaine. Son volume est donc un excellent point de départ pour des travaux de recherches ultérieures. Cependant, la publication n'est plus tout à fait conforme à la recherche actuelle.

Les publications suivantes sont à nouveau, pour la plupart, l'œuvre d'administrateurs des Gobelins ou d'historiens (de l'art) indépendants qui approfondissent leurs connaissances du passé sur la tapisserie. C'est ainsi que le directeur des Gobelins Geffroy, en collaboration avec son prédécesseur Guiffrey, a écrit un ouvrage important sur les modèles ayant servi à la réalisation de tapisseries, et parmi eux quelques modèles du XIX^e siècle.⁸⁴ Par ailleurs, le directeur de la Manufacture de Beauvais Jules Badin (1843–1919) a écrit, au début du XX^e siècle, sur la production de tapisseries de Beauvais en prêtant une attention particulière à la production du XIX^e siècle.⁸⁵ Guillaume Janneau (1887–1968), autre administrateur de la Manufacture parisienne rédigea quelques ouvrages rétrospectifs, dont l'un en collaboration avec Pierre Verlet (1908–1987), ancien conservateur en chef du département des Objets d'Art du Musée du Louvre (1945–1965, 1968–1972) et avec Roger-Armand Weigert (1907–1986), conservateur à la Bibliothèque nationale.⁸⁶ Ces derniers s'intéressèrent également à la tapisserie, mais peu à la production du XIX^e siècle. Toutefois, au sens de leurs ouvrages rétrospectifs, les deux auteurs se penchent quelque peu sur la production de tapisseries du XIX^e siècle, que Weigert décrit en 1964 comme une production d'« errements » et de tapisseries « défaille[s] ». ⁸⁷ Lorsque Janneau quitte son poste d'administrateur général, il est remplacé par Georges Fontaine. Henri Gleizes (1914–2000), Michel Florisoone (1904–1973), Jean Coural (1925–2001), Raymond Lachat (1941–...), Jean-Pierre Samoyault et Bernard Schotter⁸⁸,

tous administrateurs généraux du Mobilier national et des manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, publient chacun plusieurs livres et catalogues. Mais aucun ne s'attarde longuement sur la production de tapisseries du XIX^e siècle.⁸⁹ D'autres auteurs refusent même d'en parler. *Les Arts du Tissage* par exemple publiés en 1929 par Gaston Migeon (1864–1930), directeur honoraire des Musées nationaux, constituent une référence importante du XX^e siècle.⁹⁰ L'ouvrage traite à la fois les tissus, la broderie, la dentelle et une partie importante sur l'histoire de la tapisserie des origines au XVIII^e siècle. La production de tapisseries du XIX^e siècle n'y est pas étudiée, car Migeon la juge « inutile et triste » et, dit-il d'ailleurs, « je ne m'en suis pas senti le courage. » Il ajoute : « Nous ne pourrions que constater pas à pas une décadence qui s'accroît, parce que toute la force et la raison d'être d'une semblable entreprise ont peu à peu disparu. »⁹¹

C'est cependant sous leur mandat que certains auteurs étudient cette production comme Jarry.⁹² Le titre du chapitre *La tapisserie aux XIX^e et XX^e siècles. De la décadence au renouveau*, comme indiqué dans l'introduction de cette étude, révèle un discours assez péjoratif sur la production du XIX^e siècle. Au cours des années 1960 et 1970 sont éditées les premières traductions de livres populaires sur la tapisserie. Sont ainsi traduits les livres *La tapisserie française*, de Weigert, en 1962, *La Tapisserie*, de Jarry, en 1969 et *La tapisserie*, de Verlet, en 1977.⁹³ Chacun de ces livres prête attention, dans une plus ou moins large mesure, à la production de tapisseries du XIX^e siècle, comme dans les versions françaises originales.

Ce discours change néanmoins et se mue en recherches et en publications plus objectives et scientifiques. L'un des auteurs en est Vaisse. Il rédige deux articles dans lesquels il aborde la production de façon objective.⁹⁴ Ses recherches approfondies sur les sources concernant la production des Gobelins au XIX^e siècle sont d'une importance capitale pour les recherches ultérieures. Son œuvre a été interprétée plus largement en 1995, dans le cadre d'un article rétrospectif sur la production européenne de tapisseries au XIX^e siècle, dans un chapitre du livre rédigé par Bertrand.⁹⁵ Outre les publications, citons aussi le manuscrit de thèse de 2003 de Caroline Girard sur le fonctionnement et l'organisation de la Manufacture des Gobelins du Premier Empire à la Monarchie de juillet.⁹⁶ C'est la première recherche focalisée scientifiquement sur cette période. L'œuvre quelque peu datée de Calmettes et Jarry ainsi que les articles plus scientifiques de Vaisse, Bertrand et Girard constituent en fait la seule littérature française spécialisée du XX^e siècle en mesure de fournir plus d'informations sur la production de tapisseries du XIX^e siècle.

En ce qui concerne la production de tapisseries du XIX^e siècle à Aubusson et à Felletin, les écrivains du

XIX^e siècle, voir ci-dessus, n'ont que rarement porté leur attention sur leur production contemporaine. Leur production fut non seulement quasi inexistante, mais elle est surtout restée très longtemps méconnue. À l'époque, les ateliers fabriquaient essentiellement des textiles d'ameublement. Les publications de Jean Babonneix, de Jacques Cuny et de Robert Guinot (1951–...) offrent un premier résumé de la situation au XIX^e siècle ainsi que celle de Jacques Sirat (1929–...) plus spécifiquement sur les activités de la Manufacture Braquenié dans cette région.⁹⁷

À la différence du siècle précédent, au XX^e siècle sont organisées de multiples et grandes expositions rétrospectives sur la production de tapisseries. Elles se tiennent à des occasions et dans des lieux divers et exposent un grand nombre de tapisseries importantes et d'origines différentes. Seule la production du XIX^e manque presque systématiquement à l'appel et n'est que faiblement représentée, à l'exception de l'unique exposition rétrospective sur ce sujet dans la Galerie de la Tapisserie à Beauvais en 1996. Parmi les expositions rétrospectives les plus riches exposant en partie des tapisseries du XIX^e siècle figurent celles de 1902, de 1946, de 1996 et de 2000.

En 1902, une première rétrospective de tapisseries est organisée à l'occasion du troisième centenaire de la production parisienne. L'exposition a lieu dans le Salon des Industries du Mobilier au Grand-Palais des Champs-Élysées et expose une centaine de tapisseries du XVII^e au XIX^e siècle réalisée à Paris. Le catalogue ne mentionne pas les 'tapisseries modernes' figurant dans l'exposition.⁹⁸ Le lecteur ne peut donc connaître ni le nombre ni les titres des tapisseries du XIX^e siècle exposées. L'auteur du catalogue y fait en outre des déclarations particulièrement négatives sur la production de tapisseries du XIX^e siècle. Il critique le fait que la teinturerie, dans le but de multiplier les couleurs, provoquait un effet « désastreux pour les tapisseries ». De plus, selon lui « les tapissiers se perdirent la main en cherchant à copier les tableaux en trompe-l'œil » et que « les peintres susceptibles d'exécuter des modèles de tapisseries s'éloignaient des Gobelins ». Il déclare finalement que « la tradition de deux siècles de chefs-d'œuvre était rompue » par la production du XIX^e siècle.⁹⁹

Après cette exposition, la France en organise plusieurs ayant pour thème les tapisseries (1922, 1923, 1928, 1929), mais aucune ne présente des pièces du XIX^e siècle.¹⁰⁰ En ce qui concerne la rétrospective de 1922, l'absence de ces tapisseries est flagrante étant donné son sujet.

En 1935 s'organise à Paris la première exposition rétrospective autour de la production aubussonnaise. Intitulée *Cinq siècles de tapisseries d'Aubusson*, elle est organisée au Musée des arts décoratifs par le Musée des Gobelins et l'Union Centrale des Arts décoratifs, et

expose 97 tapisseries du XV^e au XVIII^e siècle. Quant à la production du XIX^e siècle, il s'agit en majorité de tapis et de tapisseries pour meubles. Au XIX^e siècle, les fabricants d'Aubusson, comme Rogier, Sallandrouze de Lamornaix et Braquenié & cie, ne produisaient que très peu de tapisseries, si ce n'est à l'occasion des expositions universelles pour lesquelles ils tissaient quelques pièces de prestige leur permettant d'étaler leur savoir-faire et d'attirer le public. Certaines de ces pièces de prestige sont alors exposées lors de ces expositions.¹⁰¹

La plus importante rétrospective de la première moitié du XX^e siècle, *La Tapisserie française*, est organisée en 1946 au Musée d'art moderne de Paris.¹⁰² Cette exposition majeure, abordant toute l'histoire de la tapisserie française, présente aussi le plus grand nombre de tapisseries du XIX^e siècle jamais réunies au cours du XX^e siècle, jusqu'à l'exposition de 1996 à Beauvais. Sur 318 tapisseries exposées, 19 ont été tissées au XIX^e (Manufacture des Gobelins [10], Manufacture de Beauvais [9]). La plupart de ces dernières datent de la première moitié du XIX^e siècle (Empire et Restauration) et seulement trois tapisseries sont d'une période ultérieure.

L'exposition a connu un grand succès et édita même plusieurs catalogues. Le catalogue général mentionne fidèlement chaque tapisserie accrochée, et donc aussi les tapisseries du XIX^e siècle.¹⁰³ Un autre catalogue refuse d'entrer dans les détails concernant les tapisseries du XIX^e siècle parce qu'elles ne sont pas dignes de la production de la manufacture. L'auteur du catalogue dit qu'

« À partir du Premier Empire, la déchéance est complète et parmi les tapisseries commencées à cette époque et souvent restées inachevées en 1814, ou parmi celles exécutées sur des sujets historiques à l'époque de la Restauration, on ne peut que plaindre tant de talents d'exécution gâchés pour des œuvres aussi médiocres. C'est alors une navrante production de natures mortes, de paysages, de portraits, produits tant aux Gobelins qu'à Beauvais, dont le suprême espoir est de pouvoir être pris, par un admirateur naïf pour de la vraie peinture. »¹⁰⁴

De plus, l'ouvrage de Francis Salet (1909–2000), conservateur au Musée du Louvre, qui rassemble quelques illustrations des tapisseries clés de l'exposition, ne laisse pas figurer une seule tapisserie du XIX^e siècle. Il écrit :

« La Révolution ne fit pas disparaître les grandes manufactures qui avaient été glorieuses sous les rois, mais le XIX^e siècle passa tout entier sans que la tapisserie française pût sortir de l'ornière où elle était tombée. C'est le temps où l'on fabrique natures mortes et paysages, assez finement tissés pour donner l'illusion de tableaux lorsqu'on les encadre et qu'on les pend au mur. Étrange destinée que celle d'un art vicié jusque dans son principe par sa perfection même ! »¹⁰⁵

Cette exposition majeure voyagea ensuite autour du monde : en 1947 à Bruxelles et Londres et en 1948 à New York et Chicago.¹⁰⁶ On est frappé de constater que

les tapisseries du XIX^e siècle exposées à Paris ne figurent dans aucune des autres expositions.

Après ces grandes expositions, c'est à peine si la France organise encore des rétrospectives dans lesquelles figurent des tapisseries du XIX^e siècle.¹⁰⁷ On n'en voit quelques exemplaires que dans l'une ou l'autre exposition à thème.¹⁰⁸ Et en particulier dans les expositions consacrées à Napoléon où l'on exhibe alors une tapisserie du Premier Empire.¹⁰⁹

Ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle, en 1996, qu'une exposition fut dédiée à la production de *La Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle*.¹¹⁰ Elle se tient à la Galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais et expose 80 pièces, dont la moitié sont des tapisseries et l'autre moitié des maquettes et des cartons ayant servi de modèles à leur exécution. Gastinel-Coural, conseiller technique du Mobilier national en charge de l'exposition, a choisi de montrer les nouveaux tissages et non pas les copies d'après des tissages anciens exécutées tout au long du XIX^e siècle par manque de nouveaux cartons.¹¹¹ La raison d'être de cette exposition était que « cette [...] période demeure aujourd'hui encore mal connue et peut-être même méconnue dans l'histoire de la Tapisserie et plus précisément dans celle des Gobelins, assurément ignorée tant du grand public que des amateurs d'art. »¹¹²

Cette rétrospective n'a pas complètement manqué son objectif. En effet, des tapisseries du XIX^e siècle figurent désormais au sein des rétrospectives. C'est ainsi que douze tapisseries et trois cartons du XIX^e siècle furent exposés en 2000 dans une rétrospective organisée une nouvelle fois à Beauvais et que deux tapisseries du XIX^e ont fait partie de l'exposition thématique consacrée à *L'éclat de la Renaissance italienne* en 2011 à la Galerie des Gobelins.¹¹³

1.2.2. Belgique

Par rapport à l'historiographie des tapisseries françaises du XIX^e siècle, celle de la production belge est absolument méconnue et le manque flagrant d'information. Les sources écrites belges contemporaines de la période de fabrication au XIX^e siècle ne consacrent, voir plus haut, que quelques pages à la production de l'époque. Ce constat est aussi vrai durant le XX^e siècle. Ainsi, entre 1890 et 1920, Fernand Donnet (1856–1927), bibliothécaire de l'Académie d'Archéologie à Anvers et membre de la Société d'Archéologie de Bruxelles, écrit essentiellement sur la production de tapisseries bruxelloises. Destrée publiée entre 1900 et 1930, des articles concernant la collection de tapisseries des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels, les tapisseries bruxelloises et les expositions de tapisseries.¹¹⁴ Il a le grand mérite d'avoir édité en 1905 une publication concernant l'ouverture de l'école de tapisserie d'Héverlé en 1905.¹¹⁵ Destrée sou-

tient ce projet en collaboration avec le chanoine Armand Auguste Ferdinand Thiéry (1868–1955), que l'on retrouvera dans la deuxième partie de la présente étude. Un troisième auteur s'étant intéressé à la production de tapisseries est Georges Van Doorslaer (1864–1940), président du Cercle Archéologique de Malines et membre de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique. Dans les années 1920, il mentionne brièvement la production de tapisseries du XIX^e siècle dans son ouvrage rétrospectif consacré à l'histoire de la tapisserie malinoise.¹¹⁶ Au cours des années 1930 et 1940, c'est surtout Marthe Crick-Kuntziger (1891–1963) qui publie beaucoup sur les tapisseries, suivie au cours des années 1960 et 1970 par des auteurs comme Sophie Schneebalg-Perelman (1914–1988), Erik Duverger (1932–2004) et Jean-Paul Asselberghs. Depuis lors, les auteurs de publications sont principalement Guy Delmarcel et Koenraad Brosens. Même si leurs publications sont capitales pour une meilleure connaissance de l'histoire de la tapisserie, il est un fait que la production de tapisseries du XIX^e siècle n'est le plus souvent pas prise en considération. Seule une étude réalisée par Els Maréchal en 1970–1971 est intégralement focalisée sur la tapisserie flamande du XIX^e siècle.¹¹⁷ Cette recherche non publiée se concentre sur la fondation de la manufacture d'Ingelmunster et sur celle de Malines dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette contribution, ainsi qu'un article sur la production des tapisseries en Flandre au XIX^e siècle, publié à l'occasion d'une importante exposition à Anvers dans le sillage des événements d'Anvers comme capitale culturelle de l'Europe, sont les uniques sources comportant une analyse sur cette matière.¹¹⁸ À part cet article, il existe encore quelques initiatives privées et peu connues. Les frères Silvère et Albert Verscheure, membres du Cercle d'histoire locale (Heemkring) *Den Hert* à Ingelmunster depuis 1986, travaillent, en tant qu'habitants d'Ingelmunster, sur l'histoire de sa manufacture (1856–1914). Ils fouillent et étudient surtout les archives léguées par la comtesse de Montblanc à *Den Hert* en 1986. La manufacture de tapisseries de l'école du Sacré-Cœur à Héverlé, près de Louvain, fondée en 1905, a fonctionné pendant plusieurs années et a produit bon nombre de tapisseries. C'est à peine si cette petite initiative privée a néanmoins été étudiée.¹¹⁹

Après l'exposition nationale de 1880, la Belgique organise au XX^e siècle deux expositions universelles et internationales majeures, celle de 1935 et celle de 1958. La première inaugure le site du Heysel qui fut également le lieu d'exposition en 1958. L'exposition de 1935, intitulée *Cinq siècles d'art*, abrite une importante section consacrée aux tapisseries. Parmi elles, uniquement des tapisseries flamandes du XV^e au XVIII^e siècle et surtout de production bruxelloise.¹²⁰ Aucune tapisserie de la production XIX^e siècle n'y figure.

À mi-chemin entre ces deux expositions internationales, le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles accueille en

1947 l'exposition itinérante *La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*. Malgré la présence de quelques tapisseries du XIX^e siècle durant cette même exposition à Paris en 1946, les organisateurs décidèrent que « faute de place, [qu']il a semblé inutile, sinon indigne, de montrer les erreurs du XIX^e siècle ». Par contre, quelques tapisseries modernes du XX^e siècle, « objets d'enchantement », y furent exposées.¹²¹

Un an après l'Exposition universelle de 1958 s'ouvre à Malines l'exposition temporaire *Voortbloei der tapisserie in Frankrijk en België*.¹²² Alors qu'il s'agit d'une rétrospective des œuvres de la manufacture malinoise Braquenié dont l'histoire remonte au XIX^e siècle, seules y figurent leurs créations les plus récentes. La deuxième grande exposition rétrospective de l'art de la tapisserie en Flandre a lieu en 1989. Intitulée *Cinq siècles de tapisseries flamandes*, elle a également été accueillie à Taichung et à Taipei.¹²³ Ce n'est finalement qu'en 1995, à la fin du XX^e siècle que, lors de la troisième grande rétrospective de tapisseries flamandes, apparaissent pour la première fois deux pièces du XIX^e siècle. Il s'agit de l'*Art* et de l'*Industrie* d'après l'artiste malinois Willem Geets (1838–1919), exécuté dans les années 1880.¹²⁴ L'absence de tapisseries belges du XIX^e siècle aux grandes rétrospectives du XX^e est caractéristique du manque flagrant d'attention accordée aux années de reprise du médium au XIX^e siècle. Le seul article de Maréchal réduit lui aussi véritablement au minimum les connaissances au sujet de la production de tapisseries belges du XIX^e siècle.¹²⁵

1.2.3. Autres pays

Comme cela se fait en France et en Belgique, d'autres pays rédigent dans leur langue de plus en plus d'ouvrages rétrospectifs éclairant la propre production nationale, inventoriant les collections nationales de tapisseries ou aidant les lecteurs à comprendre l'ensemble de l'histoire de la tapisserie. C'est ainsi que Gerardina Tjaberta Van Ysselsteyn (1892–?) écrit en 1936 l'ouvrage rétrospectif en deux volumes *Geschiedenis der Tapijtweverijen in de Noordelijke Nederlanden*.¹²⁶ À la lecture de cet ouvrage, le lecteur comprend d'emblée qu'il n'y avait presque pas de production de tapisseries aux Pays-Bas au XIX^e siècle.¹²⁷ En Allemagne, ce sont surtout les ouvrages rétrospectifs de Heinrich Göbel (1879–1951) (1923–1934) et de Dora Heinz (1936, 1995) qui font sensation.¹²⁸ Mais en dépit du fait que la manufacture W. Ziesch & Co de Berlin était en pleine activité à la fin du XIX^e siècle, ni Göbel ni Heinz ne prêtent la moindre attention à la production du XIX^e siècle.¹²⁹ Seul Göbel publie quelques photos de la manufacture W. Ziesch & Co destinées à illustrer le quotidien d'une manufacture. Plusieurs autres pays, comme l'Espagne, l'Italie, les pays scandinaves, les pays d'Europe centrale,

la Russie et la Chine évoquent dans leurs publications la production de tapisseries en général, ainsi que leurs collections et leurs expositions de tapisseries nationales. Un aperçu complet de ces publications ne cadre plus dans le projet de la présente étude, d'autant plus que, au cours du XIX^e siècle, il n'y eut dans ces pays que fort peu ou pas de production de tapisseries. Deux pays, la Grande-Bretagne et les États-Unis méritent toutefois plus d'attention.

En Grande-Bretagne, William George Thomson (1865–1942) publie en 1906 l'ouvrage rétrospectif *A History of Tapestry*. Ce premier ouvrage détaillé de langue anglaise sur les tapisseries eut beaucoup de succès et fut réimprimé à trois reprises. Il contient également un chapitre dans lequel Thomson évoque brièvement la production du XIX^e siècle en Belgique, en Espagne, aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en Irlande, en Norvège, en Russie, et en Suède.¹³⁰ Cet aperçu passe pour être, au XX^e siècle, l'un des plus complets de la production de tapisseries du XIX^e siècle. Les deux autres ouvrages rétrospectifs sont de la main de Francis Paul Thomson, publié en 1980, et de Barty Phillips en 1994, dans lesquels tous deux consacrent une partie de leur publication à la production de tapisseries du XIX^e siècle.¹³¹ De manière générale, la Grande-Bretagne, à l'instar de la France, a manifesté plus d'intérêt à sa production de tapisseries du XIX^e siècle et a aussi publié davantage sur le sujet. C'est ainsi que Gordon Graham Cullingham a édité en 1979 une monographie consacrée aux activités de la *Royal Windsor Tapestry Manufactory* (1876–1890) et que divers auteurs se sont intéressés à la production de tapisseries de William Morris (1834–1896) dans la Merton Abbey Tapestry Workshop fondée au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle.¹³²

Moins connu est le tissage des tapisseries exécuté aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle. Au lieu d'importer les tapisseries d'Europe, quelques manufactures ont commencé à fabriquer à New York des tapisseries pour le marché américain.¹³³ (P. II, C. 1) En raison de cette reprise, l'intérêt pour l'histoire de la tapisserie était considérable. Aussi il ne fallut pas attendre longtemps la parution des premiers ouvrages rétrospectifs concernant la tapisserie. *Tapestries. Their Origin. History and Renaissance* est l'œuvre de l'américain George Leland-Hunter (1867–1927), une autorité dans le domaine des arts décoratifs enseignant à Chicago. Publié en 1912, le livre est, aux États-Unis, le travail pionnier sur le sujet et comprend une vingtaine de pages sur la production au XIX^e siècle.¹³⁴ Une dizaine d'années plus tard, Leland-Hunter publie une œuvre encore plus importante, comportant une description semblable à celle de 1912 de la production médiévale jusqu'au dix-huitième siècle ainsi qu'un petit chapitre sur les « Modern Tapestries ». ¹³⁵ En 1912, l'année de la première publication de Leland-Hunter, une autre autorité en la matière, Helen Churchill

Candee (1861–1849) publie *The Tapestry Book*. Dans cet ouvrage rétrospectif, elle conserve également un chapitre intitulé « To-day » aux tapisseries contemporaines.¹³⁶ Quant aux ouvrages rétrospectifs ultérieurs, ceux des années 1960 et 1970, il s'agit des traductions anglaises déjà mentionnées des publications de Jarry et de Verlet, et ensuite de l'article de l'experte en textiles Edith Appleton Standen (1905–1998) et des publications des musées américains.¹³⁷ Il a fallu cinquante-cinq ans, après la publication de Leland-Hunter, pour que le Museum of Fine Arts de Boston édite, comme le premier musée aux États-Unis, un catalogue sur sa collection de tapisseries (1967).¹³⁸ Son auteur est le chercheur indépendant Adolph Salvatore Cavallo.¹³⁹ Ce catalogue fut suivi de celui d'Anna Gray Bennett (1917–2012) pour the Fine Arts Museums of Philadelphia (1976) et de celui (1985) de la curatrice de textile Edith Appleton Standen (1905–1998) pour le Metropolitan Museum of Art à New York (1949–1980).¹⁴⁰ Après les travaux pionniers de Cavallo, Bennett et Standen consacrés à l'inventaire des collections de tapisseries aux États-Unis, de plus en plus de musées investissent, surtout dans les années 1990, chacun dans un catalogue raisonné des tapisseries de leur collection.¹⁴¹ L'apparition de ces catalogues semble tardive, mais elle est néanmoins en avance sur quelques catalogues raisonnés en Europe. Presque tous signalent aussi quelques tapisseries du XIX^e siècle.

Malgré l'importante production américaine de tapisseries à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, dont les pièces, autour de 1900, appartenaient à de riches collectionneurs américains, aucune monographie n'a été publiée depuis. Alice Maria Zrebic, ancienne Associate Curator (1979–1984) du département European Sculpture and Decorative Arts du Metropolitan Museum of Art est la première à avoir réalisé en 1980 une thèse de doctorat non publiée sur lesdites manufactures ainsi qu'un article.¹⁴² C'est à peine si des recherches ont encore été entreprises depuis lors sur la première production de tapisseries américaines.¹⁴³

En ce qui concerne les catalogues des expositions, une des premières grandes rétrospectives de tapisseries organisées au XX^e siècle hors de France et de Belgique, est celle de 1918 au Cleveland Museum of Art aux États-Unis. Le musée y rassembla quelque quatre-vingts tapisseries du XV^e au XX^e siècle, prêtées par les frères Duveen, par Jacques Seligmann, L. Alavoine & Company, William Baumgarten & Company, W.G. Mather, Gimpel & Wildenstein et d'autres familles, entreprises et musées américains.¹⁴⁴ Aucune tapisserie du XIX^e siècle ne s'y trouve, mais on y manifeste de l'intérêt pour la production américaine contemporaine, notamment des ateliers *Baumgarten & Co*, *Herter Looms*, *Edgewater Looms*, dont une dizaine de tapisseries et cartons sont exposés.¹⁴⁵ Trois ans plus tard, le Victoria and Albert Museum de Londres organisa une grande exposition tex-

tile dans laquelle figuraient également des tapisseries.¹⁴⁶ Mais ici, rien non plus sur la production de tapisseries du XIX^e siècle. Les années 1940 manifestent à nouveau beaucoup d'intérêt pour l'histoire de la tapisserie. C'est ainsi que, en 1942 et en 1946, Lausanne organise une exposition respectivement sur *Cinq siècles de tapisseries d'Aubusson* et sur *Les Gobelins. Des origines à nos jours*.¹⁴⁷ Mais aucune des deux n'exposa de tapisserie du XIX^e siècle. L'auteur de ce dernier catalogue critique le fait que « la recherche de l'exacte reproduction de la peinture se développait » et qu'ainsi, la tapisserie de plus en plus s'asservissait à la peinture. » Une fois de plus, une opinion négative au sujet de la production du XIX^e siècle qui fait que ces tapisseries ne méritent pas de figurer dans des expositions rétrospectives.

Les rétrospectives les plus importantes de toutes furent tenues entre 1946 et 1948, d'abord à Paris et Bruxelles, et ensuite à Londres, New York City et Chicago.¹⁴⁸ Nous avons déjà mentionné l'exposition parisienne qui s'exporta sans tapisserie du XIX^e siècle. C'est ainsi que l'auteur du catalogue de New York écrivait : « We have spared you the view of these sad specimens, judging it unwise to exhibit nineteenth-century examples. For sincere artists, thinking and rethinking their métier, tapestry in the nineteenth century held no attraction. They were sick and tired of the prostituted art ». ¹⁴⁹

En 1962, en Suisse, au château de Coppet dans le canton de Vaud ont lieu, à l'occasion du troisième centenaire de la fondation de la Manufacture des Gobelins, une exposition intitulée *Les Gobelins (1662–1962). Trois siècles de tapisseries*. L'exposition a presque doublé le nombre de tapisseries exposées en comparaison avec celle de Lausanne en 1946. Cette fois, sur 75 tapisseries exposées, huit étaient d'une production du XIX^e siècle.¹⁵⁰ L'exposition voyagea par la suite au Musée de Tel-Aviv en Israël.¹⁵¹ Depuis cette dernière grande rétrospective, peu d'expositions eurent lieu en dehors de la France et de la Belgique. Des tapisseries du XIX^e siècle figurent parfois encore dans certaines expositions, mais alors principalement dans des expositions à thème où une ou deux pièces sont présentées à titre d'illustration.

Il est cependant frappant de constater que, après les importantes rétrospectives de 1946–1948, juste après la Deuxième Guerre mondiale, une certaine impulsion fut donnée à l'art de la lisse. Une véritable propagande s'organisa en faveur de l'art monumental pour décorer les nouvelles constructions. L'engagement de Lurçat et des artistes dans son sillage encourageait l'organisation d'expositions. En 1962 fut ouverte à l'initiative de Lurçat, président du Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) à Lausanne, la Première Biennale internationale de la Tapisserie, dont le nom changea lors de la quinzième édition en 1992 en *Biennale internationale de Lausanne, Art textile contemporain*, pour mieux s'adapter aux œuvres exposées.¹⁵²

1.3. Archives

Beaucoup de documents et d'archives restent toujours inédits. Ils pourraient pourtant être à la source de données encore manquantes, d'activités de tissage non connues ou dévoiler des polémiques ou des débats intéressants autour des tapisseries du XIX^e siècle. Les archives les plus importantes, mais toujours non classées et non dépouillées, se trouvent aux Archives départementales de la Creuse à Guéret. Une énorme quantité de photos, de lettres, de documents financiers, d'actes, de cartons pour tapisseries et autres de la manufacture privée Braquenié et cie, active aux XIX^e et XX^e siècles s'y trouvent en dépôt (série 47 J). Une autre partie des archives de cette manufacture a été retrouvée à l'occasion de la présente étude dans le dépôt de la maison Pierre Frey à Paris (Saint-Denis), acquéreur d'une partie du fonds Braquenié en 1991.¹⁵³ Il s'agit principalement de photos, de lettres et de quelques livres. Comme cette manufacture exerçait ses activités tant en France qu'en Belgique, ces archives renferment une grande quantité de documents en néerlandais. La masse d'informations ainsi découverte permet aux chercheurs de relever un nouveau défi en essayant de saisir le fonctionnement de cette manufacture privée. La maison Braquenié, avec ses ateliers en France et en Belgique, attirait une clientèle internationale et était devenue durant plus d'un siècle l'une des maisons les plus importantes en matière d'ameublement textile. Malheureusement, les archives ne sont pas encore classées et nécessiteraient un travail de dépouillement trop exigeant pour cette étude. Espérons qu'avec des moyens financiers et du personnel adéquat, le fonds Braquenié puisse être rapidement et correctement classé. En France, les archives concernant les activités de la Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle, se trouvent à Paris, premièrement dans l'entrepôt du Mobilier national, ensuite aux Archives nationales et même dans les Archives des Musées nationaux. En ce qui concerne d'autres recherches sur les tapisseries du Musée du Louvre et sur les tapissiers du XIX^e siècle, les informations se trouvent respectivement aux Archives départementales du Musée du Louvre et aux Archives de Paris.

En Belgique, on n'a pas retrouvé d'archives concernant la Manufacture Braquenié et cie de Malines. Mais on suppose qu'il en existe dans les archives non encore classées de Guéret. Pour ce qui est de la production

d'Ingelmunster, c'est la bibliothèque municipale qui conserve les archives du Cercle folklorique *Den Hert*, à savoir tous les livres de comptes, les photos, les contrats et la documentation concernant les expositions et les autres activités de la manufacture.¹⁵⁴ Quelques collectionneurs privés d'Ingelmunster conservent eux aussi de la documentation sur la manufacture. Les archives relatives au fondateur de la manufacture d'Ingelmunster sont conservées aux Archives de l'État à Courtrai (RAK).¹⁵⁵

En ce qui concerne l'importante série de tapisseries du XIX^e siècle de l'hôtel de ville de Bruxelles et du Sénat belge, leurs archives sont conservées respectivement au Musée de la ville de Bruxelles-Broodhuis et aux Archives municipales de Bruxelles, ainsi qu'aux archives du Sénat. L'ensemble des archives retraçant les activités de l'école de tapisserie de l'Institut du Sacré-Cœur à Héverlé est conservé à l'école même. Pour plus d'informations au sujet des lissiers et des auteurs de cartons pour tapisserie, il existe encore souvent des archives dans leur ville d'origine ou à l'endroit où ils ont exercé leurs activités. C'est ainsi que les Archives de la ville de Tournai conservent des données biographiques concernant la famille Braquenié, et celles de Malines ce même type de données concernant Geets.

Outre le but de la présente étude, qui se limite à la production de tapisseries du XIX^e siècle en France et en Belgique, de la documentation concernant la production américaine de tapisseries des années 1900 a également été trouvée, tant aux National Archives and Records Administration à New York, qu'à la New York Historical Society à New York, au Getty Research Institute (GRI) à Los Angeles et dans divers musées possédant des tapisseries américaines de cette période, comme The Metropolitan Museum of Art à New York, le Bass Museum à Miami, le Cranbrook Art Museum à Bloomfield Hills et The Institute of Texan Culture de San Antonio au Texas. Dans le cadre d'un post-doc fellowship à l'*Academia Belgica* à Rome, du matériel d'archives a été découvert à l'*Istituto Romano di San Michele*, à l'*Archivio Fotografico del Polo Museale della città di Roma* au Palazzo Venezia, au *Palazzo Barberini*, à l'*ICCD GFN archivio fotografico*, aux Musei Vaticani, à la bibliothèque du *Ministerio per i Beni e le Attività Culturali Istituto Centrale catalogo e documentazione*, à l'*Archivio segreto Vaticano* et à l'*Archivio di Stato di Roma*.

Notes

- 22 RECHT 2008.
- 23 Pascal-François Bertrand a écrit récemment les biographies de deux historiens de tapisseries du XIX^e siècle cf. BERTRAND 2009 a ; BERTRAND 2009 b ; MOUQUIN 2008 ; *Jules Guiffrey et ses travaux sur l'histoire de la tapisserie*, Séminaire d'historiographie, organisé par ARACHNE au Musée des Arts décoratifs, Bordeaux, le 6 juillet 2011.
- 24 Monica Stucky-Schürer et Guy Delmarcel ont écrit récemment les biographies de deux historiens des tapisseries du XX^e siècle cf. STUCKY-SCHÜRER 2009, pp. 557–576 ; DELMARCEL s.d. ; DELMARCEL 2011.
- 25 Paris 1973 ; New York 1974 ; New York 2002 ; New York 2007 ; ces grandes expositions encouragent de multiples autres initiatives telles que les expositions itinérantes de tapisseries et leur apparition dans des expositions dont le thème n'est pas explicitement lié à cet art : pour ne mentionner que les plus récentes : en 2004, l'exposition *Rubens* au Palais des Beaux-Arts à Lille présentait également des tapisseries d'après les cartons de l'artiste. En 2007, l'exposition *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor* a été organisée par la suite à New York et à Madrid. En 2008–2009, une partie de la collection de tapisseries du Patrimonio Nacional d'Espagne a d'abord été exposée à Gand dans l'Abbaye Saint-Pierre-Kunsthof sous le titre *Vlaamse wandtapijten voor de Bourgondische hertogen, Karel V en koning Filips II* et puis à la Galerie des Gobelins en 2010, *Trésors de la Couronne d'Espagne : un âge d'or de la tapisserie flamande*. En 2008–2010, l'exposition consacrée à Charles le Téméraire comportait quelques tapisseries et a voyagé entre Berne (*Karl der Kühne [1433–1477]* : Historische Museum, 25 avril–24 août 2008), Bruges (*Karel de Stoutste. Pracht en Praal in Bourgondië* : Groeningemuseum, 27 mars–21 juillet 2009) et Vienne (*Karl der Kühne. Glanz und untergang des letzten Herzogs von Burgund* : Kunsthistorisches Museum, 15 septembre 2009–10 janvier 2010) ; en 2011, l'exposition *Poussin et Moïse. Du dessin à la tapisserie* est d'abord organisée à l'Académie de France, Villa Medici à Rome (7 avril–5 juin 2011), puis à la Galerie des Beaux-Arts à Bordeaux (30 juin–26 septembre 2011), et a été présentée ensuite à la Galerie des Gobelins à Paris (22 mai–1 décembre 2012) ; aujourd'hui, rien qu'en Europe, quatre universités proposent des formations théoriques sur la tapisserie : l'École du Louvre (occasionnellement), l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, l'Université Catholique de Louvain et l'Université de Zürich (occasionnellement). La transmission, par la voie universitaire, de la passion pour ce médium suscite de nouvelles recherches, ainsi que des initiatives interuniversitaires souvent en coopération avec les musées et les manufactures : pour ne mentionner que les plus récentes : BRÉJON DE LAVERGNÉE et VITTE 2011 ; *Interuniversitaire en –museumse workshop. Kunst van de 19de eeuw*, Conférence nationale interuniversitaire et muséale à l'Université Catholique de Louvain, le 16 décembre 2009 [aujourd'hui : *XIX. Werkgroep 19de-eeuwse kunst*] ; *Portrait et tapisseries*, Conférence internationale, Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, 11–12 juin 2010, Coopération entre l'Université de Bordeaux III et l'INHA ; *Reprises. Histoire de l'image textile* Conférence interuniversitaire et internationale, Centre allemand d'Histoire de l'Art, Paris, le 24 juin 2010. Coopération entre l'Université de Bordeaux III, l'Université catholique de Louvain et l'Université de Zürich ; Jules Guiffrey et ses travaux sur l'histoire de la tapisserie, Séminaire de l'ARACHNE, Musée des Arts décoratifs, Bordeaux, 6 juillet 2011 ; le Centre des monuments nationaux (CMN) prépare un projet de Centre d'étude et de présentation de la tapisserie au Château de Châteaudun, date de réalisation inconnue : <http://www.insitu.culture.fr/pdf/mailho-507.pdf> ; la recherche sur la tapisserie est donc en perpétuel questionnement critique et ouvre la voie à de nouvelles publications et expositions : *The Loves of Mercury and Herse. A Tapestry Series by Willem de Pannemaker*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1 juin–26 septembre 2010 ; *Web of Europe. Contemporary paraphrases of an eighteenth-century Brussels tapestry*, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 20 mai–14 août 2011, Museum of Applied Art, Budapest, 13 octobre–27 novembre 2011 ; New York 2014.
- 26 L. G. 1886, p. 82.
- 27 BOYER DE SAINT-SUZANNE 1878, pp. 239–337. Cette même année, en Angleterre, le français Alfred Champeaux publie également un livre comportant une liste bibliographique sur les tapisseries cf. CHAMPEAUX 1878.
- 28 DENON 1803 ; DELAUNEY 1823–1824 ; LÉCHAUDÉ D'ANISY 1823–1824, pp. 329–404 ; JUBINAL 1838 a.
- 29 JUBINAL 1838 b ; JUBINAL 1840.
- 30 Parmi ses publications cf. PÉRATHON 1862 ; PÉRATHON 1884, pp. 274–278 ; PÉRATHON 1894.
- 31 Anonyme 1970 ; le président de la République française, Nicolas Sarkozy, avait formulé le 13 janvier 2009 le souhait de la création d'un Musée de l'Histoire de France dans « un lieu emblématique ». Jusqu'à présent, le choix de ce « lieu emblématique » n'a pas encore été décidé.
- 32 RANKE 1878 ; RANKE 1834–1836 ; VIERHAUS 1987, pp. 285–298.
- 33 Connu également sous le nom Charles-Alexandre Guillaumot.
- 34 GUIFFREY 1882, pp. 310–317. Guiffrey édite quelques correspondances entre Vien et le comte d'Angiviller, le directeur et ordonnateur général des Bâtiments, Jardins, Arts, Académies et Manufactures de France (1726–1790/93) (1774–1790/93).
- 35 GUILLAUMOT an VIII ; cette première édition fut rééditée au cours du dernier quart du XIX^e siècle cf. GUILLAUMOT an IX, GUILLAUMOT an XII, GUILLAUMOT s.d., pp. 323–337.
- 36 Le rapport est réalisé d'après des examens faits par des commissaires envoyés du Lycée des Arts [après Athénée des Arts] : Darcet, puis Dizé et Mulot ; GUILLAUMOT an IX.
- 37 GUILLAUMOT an XII.
- 38 ROTOIRS 1830.
- 39 Le nom exact de Lacordaire n'est pas Antoine-Louis, mais Adrien-Léon. Ferdinand Hoefer mentionne pour la première fois son nom, sous lequel il sera connu, dans L.L.-T. 1859, pp. 558–559 ; pour un aperçu sur la vie de Lacordaire cf. BERTRAND 2009 a.
- 40 GUIFFREY 1897 a, p. 60.
- 41 LACORDAIRE 1852 (81 pages) ; LACORDAIRE 1853 (203 pages). La *Notice* de 1855 contient 144 pages et la *Notice* de 1859 contient 76 pages. La *Notice* de 1861 est une quatrième reprise éditée par le futur directeur de la Manufacture des Gobelins, Alfred Darcel cf. LACORDAIRE 1861.
- 42 Les archives que Lacordaire a utilisées se trouvent aujourd'hui aux Archives nationales à Paris, pour la plupart, dans les fonds O1 et F12.
- 43 BERTRAND 2009 a.
- 44 LACORDAIRE 1853, cité par BERTRAND 2009 a.
- 45 « Chapitre IV. Travaux des manufactures des Gobelins et de la Savonnerie de 1791 à 1800, et pendant la première moitié du XIX^e siècle », dans : LACORDAIRE 1853, pp. 124–162.
- 46 CHEVREUL 1839 ; CHEVREUL 1866 ; CHEVREUL 1854.
- 47 DARCEL 1885 ; GUICHARD et DARCEL 1877.
- 48 Écrit probablement par Darcel, mais on n'en a pas la certitude cf. Anonyme 1872.
- 49 CHOCQUEEL 1863 ; DEVILLE 1875 ; CLOEZ 1875.
- 50 MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. 1878–1885.
- 51 MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART e. a. vol. 1, 1878–1885, pp. 133–139, planche : *Le portrait de Marie de Médicis présenté à Henri IV*. L'autre livre de référence de Müntz, *La tapisserie*, n'étudie pas la collection au XIX^e siècle, car dit Müntz, « nous sommes trop près encore de ces luttes pour pouvoir les juger avec l'impartialité nécessaire, pour en dégager l'image nette et durable qu'il convient d'offrir au lecteur dans un travail avant tout destiné à l'enseignement. » cf. MÜNTZ 1882, p. 348.
- 52 Anonyme 1866 ; BURTY 1869, pp. 529–546.
- 53 CHENNEVIÈRES-POINTEL 1876, pp. 2755–2756.
- 54 Paris 1876 a, pp. 130–270.
- 55 GERSPACH 1893.
- 56 GERSPACH 1892.
- 57 Sur le travail et l'enseignement de la manufacture, Gerspach a également écrit le livre suivant cf. GERSPACH 1889.
- 58 Pour un aperçu biographique de Jules Marie Joseph Guiffrey cf. STEIN 1918, pp. 242–244 ; FENAILLE 1923 ; MOU-

- QUIN 2008 ; *Jules Guiffrey et ses travaux sur l'histoire de la tapisserie*, Séminaire d'historiographie, organisé par ARACHNE au Musée des Arts décoratifs, Bordeaux, le 6 juillet 2011.
- 59 HAVARD 1887–1890, vol. 4, col 1206, 1225.
- 60 HAVARD 1893, pp. 166–173, 180–181, 186–188.
- 61 *L'Inventaire général* est précédé d'une importante étude rédigée en collaboration avec Léon de Laborde cf. LABORDE et GUIFFREY 1877–1880 ; GUIFFREY 1889 ; GUIFFREY 1885–1886 ; GUIFFREY 1892.
- 62 VITTET et BREJON DE LAVERGNÉE 2010.
- 63 GUIFFREY 1886 ; pour une critique de livre cf. L.G. Paris, 1886, pp. 82–85 ; GUIFFREY et GEFFROY 1895–1900 ; GUIFFREY 1904.
- 64 L. G. 1886, pp. 82–85.
- 65 « Chapitre dixième. La tapisserie en France et à l'étranger depuis la Révolution jusqu'à nos jours (1789–1885) », dans : GUIFFREY 1886, pp. 453–482.
- 66 GUIFFREY 1886, p. 480.
- 67 JACQUEMART 1876, pp. 125–188 ; VIOLLET-LE-DUC, vol. 1, 1980, pp. 269–279 ; HAVARD 1887–1890, vol. 2, col. 42, vol. 4, col 1206, 1225 ; « Des tapisseries », dans : BLANC 1882, pp. 86–118 ; MOLINIER 1896–1919 : t. V. + t. VII. *Les tapisseries du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle* : non publiés.
- 68 JAUSS 1878 ; BRASSAT 1992, Brassat ne parle néanmoins pas de la réception des tapisseries du XIX^e siècle.
- 69 BOLOGNA 1972.
- 70 DARCEL 1876, pp. 185–203, 273–287, 414–437.
- 71 MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 3, 1878–1885.
- 72 WAUTERS 1878, p. 420 ; WAUTERS 1890, p. 240.
- 73 WAUTERS 1890, p. 209.
- 74 DESTREE 1905, p. 13.
- 75 WAUTERS 1890, pp. 209–240.
- 76 WAUTERS 1890, p. 240.
- 77 COLE 1887 b ; COLE 1888, pp. 111–112 ; concernant les textiles égyptiens, le musée publie encore quelques catalogues supplémentaires cf. COLE 1891 ; COLE 1896.
- 78 CHAMPEAUX 1878.
- 79 BÖTTIGER 1895–1898.
- 80 En Italie, Piero Gentili a écrit quelques publications sur l'histoire de la tapisserie cf. GENTILI 1874 ; GENTILI 1897.
- 81 BERTRAND 1995, pp. 263–303, 358–359.
- 82 FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY 1903–1923.
- 83 Pour un aperçu de la vie et des travaux de Maurice Fenaille cf. Rodez 2000 ; BERTRAND 2009 b.
- 84 GUIFFREY et GEFFROY 1895–1900.
- 85 BADIN 1904 ; BADIN 1909.
- 86 JANNEAU 1947 ; VERLET, JANNEAU et WEIGERT 1947.
- 87 VERLET, JANNEAU et WEIGERT 1947 ; WEIGERT 1956 ; WEIGERT 1964, p. 159.
- 88 Arnaud Brejon de Lavergnée, historien d'art, est ancien directeur du Palais des Beaux-Arts de Lille et entre temps aussi ancien directeur de la Manufacture des Gobelins et l'auteur de VITTET et BREJON DE LAVERGNÉE 2010.
- 89 FLORISOONE, JOBÉ et VERLET 1965.
- 90 MIGEON 1929.
- 91 MIGEON 1929, p. 401.
- 92 JARRY 1968, pp. 299–311.
- 93 WEIGERT 1956 ; WEIGERT 1962 ; JARRY 1968 ; JARRY 1969 ; VERLET, JANNEAU et WEIGERT 1947 ; VERLET, FLORISOONE, e. a., 1965, p. 144 ; VERLET, e. a. 1977.
- 94 VAISSE 1973, pp. 66–86 ; VAISSE 1975, pp. 153–171.
- 95 BERTRAND 1995, pp. 263–303.
- 96 GIRARD 2003.[consultée avec l'autorisation de l'auteur]
- 97 BABONNEIX 1935 ; CUNY 1971 ; GUINOT 1996 ; SIRAT 1998.
- 98 Les tapisseries modernes des Gobelins sont exposées dans le salon d'honneur au rez-de-chaussée cf. Paris 1902 a, p. 71 ; pour un autre catalogue de l'exposition cf. Paris 1902 b.
- 99 Paris 1902 a, pp. 33–34.
- 100 Paris 1922 ; Strasbourg 1923 ; Paris 1928 ; Paris 1929.
- 101 Paris 1935 b, pp. 34–36.
- 102 De cette exposition existent divers catalogues et publications : Le catalogue général cf. Paris 1946 a ; Paris 1946 b ; ce dernier ouvrage contient un grand nombre d'illustrations des tapisseries exposées.
- 103 Le catalogue général cf. Paris 1946 a.
- 104 Paris 1946 c, p. 16.
- 105 Paris 1946 b, p. XI.
- 106 Bruxelles 1947 ; Londres, 1947 ; New York 1947 ; Chicago 1948.
- 107 Beauvais 1964, p. 20 ; A. H. 1977, pp. 83–84.
- 108 Les portraits en pied de Napoléon III et Eugénie étaient exposés en 2008–2009 à Bucarest et à Compiègne cf. Bucarest/Compiègne 2008, p. 50.
- 109 Paris 1969 ; Memphis, 1993 ; Paris/ St Louis / Boston, 2008, pp. 156–158.
- 110 Beauvais 1996, p. 5.
- 111 Concernant la production textile au XIX^e siècle, Gastinel-Coural a écrit l'*Inventaire des Soieries Empire conservées au Mobilier national et un dossier* cf. GASTINEL-COURAL 1987.
- 112 Beauvais 1996, p. 8.
- 113 Beauvais 2000, pp. 46–63, 76–78 ; d'après Raphaël, *Jupiter consolant l'Amour* (Tenture de *La Farnésine*), 1849–1852, laine et soie, tapisserie, H. 261 cm x L. 230 cm, atelier de Charles Duruy, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB. 80, d'après Raphaël, *Adieux de Vénus à Cérès et Junon* (Tenture de *La Farnésine*), 1849–1853, laine et soie, tapisserie, H. 261 cm x L. 225 cm, atelier de Louis Laforest, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. 53 ; les tapisseries concernées ne sont pas reprises dans le catalogue de l'exposition cf. Paris 2011.
- 114 Ces musées se sont appelés successivement Musées royaux du Cinquantenaire et aujourd'hui Musées royaux d'Art et d'Histoire.
- 115 DESTREE 1905.
- 116 VAN DOORSLAER 1925, p. 29.
- 117 MARÉCHAL 1970–1971. À la suite, Romain BOHEZ a réalisé une étude similaire sur la production entre 1914 et 1974 : BOHEZ 1974.
- 118 Ypres, 1987 ; MARÉCHAL 1994, pp. 83–98.
- 119 DESTREE 1905 ; DE LAET 1974, pp. 25–28 ; VOCHTEN 1986.
- 120 Bruxelles, 1935, pp. 45–96.
- 121 Bruxelles 1947, p. 9.
- 122 Malines 1959.
- 123 Taichung/ Taipei/ Malines 1989.
- 124 Vianden 1995, pp. 74–75.
- 125 MARÉCHAL 1994, pp. 83–98.
- 126 VAN YSSELSTEYN 1936.
- 127 Fr. Visser mentionne un atelier de restauration à Haarlem qui, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, restaura une tenture entière. Une campagne de restauration menée par Van Ysselsteyn cf. VISSER 1959, pp. 191–205.
- 128 GÖBEL 1923–1934 ; HEINZ 1963 ; HEINZ 1995 ; pour une courte biographie sur Heinrich Göbel cf. DELMARCEL 2011.
- 129 HIRSCHFELD 1904 ; ZIESCH 1913.
- 130 « Chapter XVII. Sketch of tapestry-weaving in Flanders, Germany and England from 1700 until the present day », dans : THOMSON 1973, pp. 471–500.
- 131 THOMSON 1980 ; PHILLIPS Londres, 1994.
- 132 VALLANCE 1988 ; MORRIS & co. 1906 ; MARILLIER 1927 ; PARRY 1996.
- 133 Les tapisseries importées ou celles 'made in the USA' (New York abrite au début du XX^e siècle trois manufactures de tapisseries) étaient très en vogue et décoraient les grandes maisons des Américains fortunés comme Rockefeller ou Widener. Le magazine *The Decorator and Furnisher* témoigne du grand intérêt pour les tapisseries. Occasionnellement, les manufactures américaines de tapisseries y publient également une annonce de publicité avec une photo de l'une de leurs tapisseries tissées. C'est à cette même époque que les grands musées américains ouvrent leurs portes et acceptent des tapisseries. Comme en Europe, les musées collectionnent principalement des tapisseries médiévales, Renaissance ou baroques. À l'occasion d'une exposition ou de l'arrivée d'une nouvelle tapisserie, chaque musée y consacre souvent un article dans son *Bulletin*. La partie II, chapitre 1 et 2, reviendra sur ces initiatives.
- 134 LELAND-HUNTER 1912, pp. 206–231.
- 135 « Modern Tapestry », dans : LELAND-HUNTER 1925, pp. 273–277.
- 136 Réédition en 1935 cf. CHURCHILL CANDEE 1935, pp. 249–264.

- 137 JARRY 1968 ; JARRY 1969 ; VERLET, JANNEAU et WEIGERT 1947; VERLET, e. a. 1977 ; STANDEN 1973, pp. 91–97. Cet article est l'une des premières publications traitant de l'historiographie de la tapisserie de ces dernières décennies.
- 138 CAVALLLO 1967.
- 139 Cavallo publie successivement des catalogues raisonnés sur les tapisseries de l'Isabella Stewart Gardner Museum à Boston (1986) et sur les tapisseries médiévales du Metropolitan Museum of Art à New York (1993, 1998) cf. CAVALLLO 1986 ; CAVALLLO 1993 ; CAVALLLO 1998.
- 140 BENNETT 1976 ; STANDEN 1985.
- 141 SCRANTON 1989 ; ADELSON 1994 ; Detroit 1996 ; BREMER-DAVID 1997 ; ZREBIEC 2000 ; BROSENS et MAYER-THURMAN 2008.
- 142 ZREBIEC 1980. Zrebiec prépare une publication retravaillée d'après la thèse de 1980.
- 143 J'ai obtenu en 2010–2011 un fellowship au Metropolitan Museum of Art à New York pour étudier la production de tapisseries américaines autour de 1900.
- 144 Au début du XX^e siècle, la plupart des tapisseries aux États-Unis, se trouvaient dans des collections privées, comme celles de Blumenthal, Widener, Bradley, Harriman... soit chez des marchands d'art tels Duveen Brothers, Jacques Seligmann, L. Alavoine & Company, Lewis & Simmons, Gimpel & Wildenstein, soit chez des fabricants de tapisseries comme *William Baumgarten & Company*, *Herter Looms*, *Edgewater Tapestry Looms*, ou encore dans les musées comme le Metropolitan Museum of Art ou au Boston Museum of Fine Arts. Ce sont les deux seuls musées aux États-Unis ayant à ce moment-là déjà une collection importante de tapisseries.
- 145 Cleveland, 1918, pp. 27–28.
- 146 Londres 1922.
- 147 Lausanne, 1942 ; Lausanne 1946.
- 148 Londres, 1947 ; New York 1947 ; Chicago 1848.
- 149 New York 1947, p. VI.
- 150 Coppet 1962.
- 151 Tel-Aviv 1963.
- 152 Lausanne 1962 ; Lausanne/ Tilburg/ Aalborg 1992.
- 153 Remerciements à Michèle Giffault, ancienne directrice du Musée de la Tapisserie d'Aubusson, de m'avoir montré le fonds Braquenié conservé dans les Archives départementales de la Creuse à Guéret. Remerciements aussi à Sophie Rouart, documentaliste de Pierre Frey à Paris, pour m'avoir montré le fonds Braquenié conservé au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
- 154 Il y a 423 'états des métiers', principalement d'après 1873 (8 novembre 1873–31 décembre 1890). Ils contiennent de l'information sur les dates de production, la description du textile, les noms des lissiers qui y travaillent, les mesures, le commanditaire, le prix, l'avancement du travail et les frais. On ignore où sont passés les états de travail d'avant 1873, la période la plus productive.
- 155 Le RAK conserve les archives de la famille Descantons de Monblanc / de Plotho. Le fondateur de la manufacture d'Ingelmunster, le baron Charles Descantons de Montblanc était un héritier de la famille de Plotho. Le fonds contient de la correspondance, des inventaires et des documents en relation avec les activités de la manufacture d'Ingelmunster cf. Archives de la famille Descantons de Montblanc (de Plotho), 1297–1949, Y1. Famille, 504/1-2, 523-524, Algemeen Rijksarchief Courtrai.

Chapitre 2

Matériaux visuels



En dehors des sources écrites, publiées ou en archives, certaines sources visuelles ont également servi à l'élaboration de cette étude. Il s'agit premièrement des sources iconographiques ayant servi d'inspiration aux artistes désirant créer un dessin préparatoire ou un carton pour tapisseries ; deuxièmement, il y a les dessins préparatoires, les cartons ou les tableaux ayant servi de modèles à la tapisserie ; troisièmement, il y a les tapisseries mêmes ; enfin les dessins, les lithographies, les gravures, les tableaux ou les photographies prises d'après les tapisseries. Ce matériel existe, mais est parfois difficile à retracer et à consulter. Reste alors à savoir quelles sont les sources visuelles qui ont été retrouvées par rapport à la production de tapisseries en France et en Belgique.

2.1. France

La production de tapisseries en France au XIX^e siècle est principalement une production d'État, réalisée aux manufactures des Gobelins et de Beauvais. Parmi les productions privées de cette époque, cette étude retiendra surtout la manufacture franco-belge, Braquenié et cie.

Pendant la première moitié du XIX^e siècle, les tapisseries tissées à la Manufacture des Gobelins sont soit des retissages d'après d'anciennes tentures conservées au Garde-Meuble (futur Mobilier national), soit des tissages basés sur des tableaux peints. Ainsi, dans la plupart des cas, ces tableaux sont encore conservés dans les musées français et donc faciles à retracer à l'aide des sites web comme ceux de la Réunion des Musées nationaux ou de la Base Joconde. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et surtout sous la III^e République, des artistes dessinent à nouveau spécialement pour la tapisserie et présentent des cartons plutôt que des tableaux peints. Une partie de ces cartons se trouve en dépôt au Mobilier national à Paris. Tout comme les cartons, les tapisseries sont moins faciles à voir. Très peu de tapisseries du XIX^e

siècle, fabriquées par la Manufacture des Gobelins, se trouvent encore *in situ*. Citons comme rares exemples la tenture à la Galerie d'Apollon du Musée du Louvre (Fig. 1), la tenture pour le Restaurant-Glacier de l'Opéra Garnier de Paris, les deux tapisseries du début du XX^e siècle de la salle des fêtes de la mairie du XIII^e arrondissement de Paris (Fig. 2–3), les deux tapisseries du Panthéon à Paris (Fig. 4) et les deux tapisseries à l'hôtel de ville de Bordeaux représentant *Le mariage civil 1792* (Fig. 5) et *L'armoire de la ville de Bordeaux*. La plupart des tapisseries encore conservées se trouvent en dépôt au Mobilier national, au Musée des arts décoratifs, au Musée d'Orsay, sur le marché de l'art ou dans les collections privées ou muséales étrangères. D'après la *Notice* de 1872 et l'article de Darcel de la même année, on peut affirmer que certaines tapisseries n'existent plus.¹⁵⁶ Un incendie tragique pendant la Commune (1871) a détruit un grand nombre de tapisseries dont également des pièces du XIX^e siècle. Concernant les documents visuels d'après les tapisseries, la plupart se trouvent dans les livres cités ci-dessus. Il s'agit généralement de dessins et de photographies ou de photogravures. Les Albums Maciet, conservés à la bibliothèque des arts décoratifs à Paris, constituent une source extrêmement importante de matériel visuel concernant les tapisseries exposées au XIX^e siècle. Quelques photos extraites des Albums Maciet figurent dans la présente étude. Les archives du commerce d'art du XX^e siècle French & Co, conservées au Getty Research Institute à Los Angeles, possèdent elles aussi quelques photographies de tapisseries du XIX^e siècle.¹⁵⁷

Les sources visuelles qui ont été retrouvées concernant la manufacture privée Braquenié et ses activités en France sont très peu nombreuses. Cela contraste avec ce que l'on sait de la manufacture en Belgique. Seul le livre de Sirat publie quelques illustrations concernant la manufacture et sa production.¹⁵⁸ L'étude des archives Braquenié de Guéret pourrait sans doute faire apparaître plus de matériel visuel.



Fig. 1. D'après Eugène Appert, *Portrait en buste de Napoléon III* (Tenture de la Galerie d'Apollon), 1859–1863, laine et soie, tapisserie, H. 218 cm x L. 230 cm, Manufacture de Gobelins, Paris, Musée national du Château de Compiègne, Compiègne, n° inv. C.38.3422. Inscriptions : en bas à droite : E. APPERT



Fig. 2. D'après Jean Paul Laurens, *La glorification de Colbert*, 1902–1906, laine et soie, tapisserie, H. 717 cm x L. 1140 cm, atelier Cochery, Manufacture des Gobelins, Paris, Salles des fêtes, Mairie XIII^e arrondissement, Paris, n° inv. GOB 541.

Inscriptions :

en haut à gauche : Commerce Industrie Marine

pedestal : A J.B. Colbert

en haut à droite : Versailles Louvre Gobelins Observatoire

à droite : Contrôle general des Finances

Surintendance des Batimens

Académie des Sciences

Académie de France à Rome

Manufacture des meubles de la Couronne aux Gobelins

Pensions aux Savants, Poètes et Hommes de lettres

Con[...] criminelle

en bas à droite : Monogramme JPL., Cochery

dans la bordure bleu à droite : G (+ broche), 1902 1906, [...]



Fig. 3. D'après Jean Paul Laurens, *Louis XIV visite les Gobelins*, 1920–1928, laine et soie, tapisserie, H. 320 cm x L. 108,7 cm, atelier Cochery, Manufacture des Gobelins, Paris, Salles des fêtes, Mairie XIII^e arrondissement, Paris, sans n° inv..

Inscriptions :

en bas à gauche : JPL [Jean Paul Laurens]

au milieu à gauche (bordure) : G [Gobelins] (+ broche)

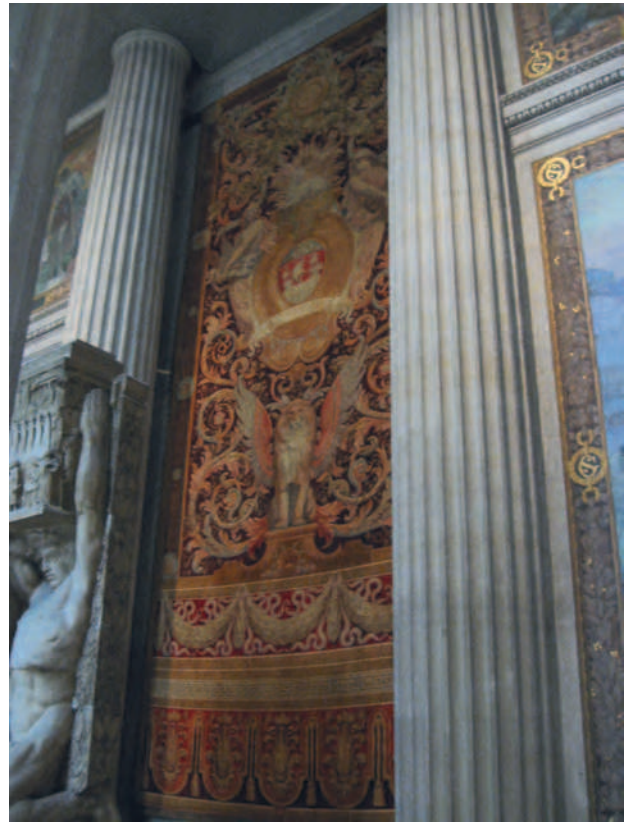


Fig 4. Deux tapisseries, 1875, Manufacture des Gobelins, Paris, Panthéon, Paris, sans n° inv..



Fig. 5. D'après Georges Claude, *Le mariage civil 1792*, 1896–1899, laine et soie, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, Salle de mariage - Hôtel de ville, Bordeaux, sans n° inv..
 Inscriptions :
 en bas au milieu : Le mariage civil 1792
 en bas à gauche : RF G (avec broche)
 en bas à droite : Georges Claude 1896.99

2.2 Belgique

L'accès aux sources visuelles concernant la production belge de tapisseries du XIX^e siècle est relativement compliqué. Certains cartons et certaines tapisseries se trouvent encore *in situ* ou chez des particuliers. C'est ainsi que, concernant la première manufacture de tapisserie du XIX^e siècle à Ingelmunster, l'hôtel de ville d'Ingelmunster conserve toujours un carton et une tapisserie de la production locale. Certains habitants d'Ingelmunster conservent encore eux aussi une collection de cartons et de peintures ayant servi de modèles pour les tapisseries tissées par la manufacture de leur village.

La production de la Manufacture Braquenié à Malines est, comme celle d'Ingelmunster, assez mal connue. Au cours de la présente étude, voir plus haut, une grande partie du fonds de la Manufacture Braquenié a été retrouvée. Une partie se trouve aux Ar-

chives départementales de la Creuse à Guéret et une autre dans le dépôt de la maison Pierre Frey à Paris (Saint-Denis). Hormis les correspondances, les archives sont constituées d'états de métiers et de factures, de beaucoup de sources visuelles, comme d'anciens cartons, des dessins et des photographies dont une partie a été dépouillée à l'occasion de cette étude. Quelques séries de tapisseries, réalisées par cette manufacture à Malines, sont toujours *in situ* et peuvent être admirées moyennant demande d'autorisation préalable. L'une de ces séries décore l'hôtel de ville de Bruxelles, une autre le fumoir du Sénat, une autre encore le Palais de Justice de Bruxelles. D'autres sont connues parce qu'elles sont représentées en photo, dans des publications, grâce à la banque de données de l'Institut Royal du Patrimoine artistique (KIKIRPA) et au matériel de documentation des Musées de la ville de Malines.



Notes

156 Anonyme 1872, pp. VI–X ; DARCEL 1872, pp. 413–418 ; néanmoins selon Gastinel-Coural six fois plus de tapisseries, 637 pour être exacte, brûlent pendant l'incendie cf. Beauvais 1996, p. 116.

157 Les Albums Maciet et les photographies des archives de French & co. se trouvent en ligne :

<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/collection-maciet-series>;
<http://piprod.getty.edu/starweb/psc/servlet.starweb>.

158 SIRAT 1998.

Résumé de la partie I



La première partie de cette étude voulait trouver des réponses quant au *statu quo* des sources écrites et visuelles, en France et en Belgique, concernant la présence des tapisseries au XIX^e siècle, en général, et la production de tapisseries au XIX^e siècle, en particulier, dans les deux pays. À première vue, selon l'étendue de cette première partie, il semble assez positif. Mais les apparences ici sont trompeuses. En ce qui concerne les sources écrites, on a beaucoup écrit sur la production de tapisseries, mais beaucoup moins sur celle du XIX^e siècle, car tant au XIX^e qu'au XX^e siècle, l'attention se portait surtout sur la production antérieure. Au XIX^e siècle, ce sont surtout les auteurs français, généralement soit les directeurs de la Manufacture des Gobelins, soit des collectionneurs ou des membres d'un musée ou d'une institution qui conserve des tapisseries – ou bien encore des historiens ou des historiens d'art, qui l'emportent sur les auteurs étrangers. La base de l'historiographie de la tapisserie est donc principalement française, et l'attention spécifiquement portée à la production contemporaine est principalement un mérite français, en raison d'une production d'État jamais interrompue, même lors de la Révolution française. L'initiative française s'est cependant répandue dans d'autres pays et a été relativement vite suivie, entre autres, par des initiatives d'auteurs belges. Leurs contributions à la connaissance de la production du XIX^e siècle ne sont néanmoins pas très nombreuses. À part quelques passages dans les *Notices* de Guillaumot et de Lacordaire sur le fonctionnement de la Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle et quelques études plus étendues sur la production des tapisseries au XIX^e siècle dans les ouvrages rétrospectifs de Gerspach, Darcel ou Guiffrey, souvent très focalisés sur la production française, les écrits français au XIX^e siècle sont relativement restreints en information. Cela change au XX^e siècle avec un premier catalogue sur la production de la Manufacture des Gobelins publié par Calmettes en 1912 et avec les premiers articles scientifiques de Vaisse à partir des années 1970 sur la production de ladite manufacture et de Bertrand en 1995. En Belgique, l'historiographie de la tapisserie, suite aux publications françaises, se développe davantage à la fin du XIX^e siècle dans des publications comme celles de Pinchart et Wauters. Il fallut cependant attendre le dernier quart du XX^e siècle avant que Maréchal n'entreprenne les premières recherches

sur la production de tapisseries belges du XIX^e siècle.

Aussi est-ce la France qui, du point de vue des expositions rétrospectives de la production des tapisseries du XIX^e siècle, est un précurseur avec l'exposition de 1996 organisée à Beauvais par Gastinel-Coural. Depuis, d'autres expositions rétrospectives n'ont eu lieu ni en France ni en Belgique. Cela serait même une première pour la Belgique si le pays organisait, au cours du XXI^e siècle, une rétrospective sur sa production de tapisseries au XIX^e siècle.

On peut également affirmer que les propos tenus sur la production contemporaine au XIX^e siècle étaient en général connotés, tendancieux et accompagnés de jugements de valeur. Un discours auquel la deuxième partie de la présente étude accordera plus d'attention. Enfin, le regard plus scientifique et plus objectif accordé à partir des années 1970 à la production touche également la recherche sur les tapisseries du XIX^e siècle.

À part le manque de recherches scientifiques détaillées, l'accès aux sources visuelles est lui aussi difficile. La plupart des cartons et des tapisseries ne sont tout d'abord pas accessibles au public. Ils se trouvent dans des dépôts de musée ou d'institutions qui les exposent rarement, dans des lieux uniquement accessibles sur rendez-vous, chez des particuliers et sur le marché de l'art. Deuxièmement, les tapisseries et les cartons qui ont été conservés ne peuvent le plus souvent être approchés qu'en se rendant sur place. N'étant généralement pas enregistrés visuellement dans une banque de données, ils sont donc virtuellement invisibles. Troisièmement, les instituts qui possèdent des tapisseries du XIX^e siècle les classent souvent mal ou pas du tout, vu le petit nombre d'ouvrages rétrospectifs consacrés à la production par manque de travaux de recherche. Enfin, l'inaccessibilité, l'invisibilité et la non-inventorisation font que la présente étude n'a eu accès qu'à très peu de sources visuelles et que celles qui ont néanmoins pu servir ne sont qu'une partie d'un ensemble inconnu. Elles sont certainement utiles et de grande valeur pour cette recherche. Le lecteur doit donc tenir compte des contraintes de cette recherche de sources visuelles et réaliser qu'il est ainsi privé de pas mal d'éléments matériels non encore découverts. Il y a par conséquent encore beaucoup à faire pour rendre le patrimoine des tapisseries du XIX^e siècle plus visible et plus accessible à la recherche et au grand public.

Partie II

Revivre l'histoire



La deuxième partie de cette étude se concentre sur le contexte historique dans lequel les tapisseries produites au XIX^e siècle ont été réalisées. La partie est divisée en trois chapitres afin de mettre en lumière trois éléments qui ont influencé cette production : la situation politique, la direction des manufactures et leurs commandes ; la situation sociale, culturelle et artistique ; et le discours sur la production contemporaine. La question principale est de savoir quel fut l'impact de ces trois éléments sur la production de tapisseries

du XIX^e siècle. En indiquant les éléments favorables ou peut-être défavorables pour la production de cette époque, on obtient une histoire nuancée de l'influence du quotidien sur les réalisations. Cette deuxième partie, tout comme la première, ne traite que de la situation historique en France et en Belgique. Celle-ci se clôturera par quelques 'excursions' vers d'autres pays qui permettront de faire le lien entre la situation en France et en Belgique et la situation à l'étranger, notamment en Angleterre et aux États-Unis.

Chapitre 1

Histoire de la tapisserie du XIX^e siècle en France et en Belgique. De la Révolution française à la Première Guerre mondiale



1.1 La Manufacture des Gobelins à Paris comme point de départ¹

Comme on a pu le voir dans la première partie, les publications sur le sujet semblent peu connues et peu fouillées. En outre, comme il ressort du troisième chapitre de cette deuxième partie, leurs auteurs sont particulièrement critiques, et par moments même négatifs, au sujet de cette production. Quelles sont donc les raisons de ce désintérêt ? Le médium est-il véritablement sans 'pouvoir', sans intérêt artistique et politique, et aussi démodé que le prétendent lesdites publications ? Et le climat politique serait-il la cause d'une 'décadence de l'art de la tapisserie' ? Voilà les questions qui étaient à l'origine de cette recherche. Le présent chapitre, qui prendra la situation de la manufacture d'État en France comme point de départ, veut toutefois d'abord retrouver qui dirigeait les manufactures et en particulier celle des Gobelins, quels sont les événements qui les ont marquées et quels furent les éléments qui attirèrent leur attention en matière d'innovation, d'amélioration et de nouvelles commandes. Pour permettre de mieux saisir la situation au XIX^e siècle, l'introduction et le premier sous-chapitre esquisseront brièvement celle du XVIII^e siècle.

Au XVIII^e siècle, l'art de la tapisserie cherchait à imiter la peinture d'après de nouveaux modèles fournis par de Troy, Coypel, Oudry, Restout, Natoire, Boucher ou encore Carle Van Loo.² Décrite par de nombreux auteurs, cette production, dont l'orientation est attribuée à Oudry pour l'essentiel — peintre directeur associé de la Manufacture de Beauvais et Inspecteur des Gobelins jusqu'en 1755 — répondait, selon Pradier, aux attentes de ses contemporains et, en particulier, de l'administration royale pour laquelle il travaillait en donnant aux tapisseries, selon son expression, « tout l'esprit et l'intelligence des tableaux ».³

Cette nouvelle tendance a eu comme conséquence qu'elle fait apparaître, chez un nombre d'auteurs de la III^e République et du XX^e siècle, une subordination des tapissiers aux peintres, et provoquera des querelles entre ces derniers et les chefs d'ateliers. La nouvelle vogue

se répand dans le grand public où les critiques taxent d'emblée et négativement le phénomène de 'tapisserie-peinture'. Malgré les protestations des entrepreneurs de la manufacture comme Cozette, J. Audran et Neilson, ce sont surtout les tapissiers qui en souffrent. La copie méticuleuse demande, de la part de ces derniers, beaucoup plus de temps qu'une traduction classique. Selon une comparaison effectuée sur trois tapisseries des Gobelins du XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, le nombre de fils par cm croît en effet au fil des siècles ; de 8 à 9 puis finalement 10 fils par cm.⁴ Ajoutant à ceci une variation des couleurs plus importantes grâce aux innovations chimiques, il semble donc normal que la fabrication d'une 'tapisserie-peinture' prenne plus de temps qu'une tapisserie du même sujet, avec les mêmes dimensions, en laine et en soie, et fabriquée par le même nombre de tapissiers, durant les siècles précédents. Malgré les améliorations techniques de Neilson et de Vaucanson, les tapissiers, payés à la tâche, ne gagnent plus assez pour vivre.⁵ Ils réclament donc un paiement à la journée.

Entre les querelles dogmatiques et les troubles de la Révolution française, la Manufacture des Gobelins retrouve sa vigueur sous la direction de Guillaumot. Grâce aux innovations techniques et à quelques améliorations administratives, la manufacture fait son entrée dans le XIX^e siècle. Parmi les innovations et les améliorations les plus importantes, on compte le remplacement de la rémunération à la tâche par une rémunération à la journée, la suppression de la basse lisse au sein du site de la Manufacture des Gobelins (1825), le transfert de la Savonnerie sur le site des Gobelins (1826), l'installation novatrice par le baron des Rotours d'une fosse derrière la haute lisse permettant d'utiliser les tableaux originaux sans devoir en créer une copie pour le tissage, l'institution de cours de chimie appliquée à l'art de la teinture par Roard et plus tard par Chevreul, la réintégration du cours de dessin d'après modèle vivant (novembre 1850) et les concours de l'école de dessin permettant de fournir à la manufacture de nouveaux modèles.⁶ La suite de ce chapitre sera donc consacrée principalement à la production française de tapisseries au XIX^e siècle. Pour le premier sous-chapitre, concernant les vicissitudes de

la Manufacture des Gobelins, j'ai adopté un plan qui met la manufacture en rapport avec les changements de régime français. Ce plan peu habituel ne marche généralement pas, car on sait que l'histoire de l'art ne suit que rarement les soubresauts de l'histoire. Mais dans le cas des Gobelins, régulés par l'État et premier commanditaire, les rapports entre la production et la politique semblent en place. Le sous-chapitre suivant apporte un aperçu des manufactures privées françaises actives au XIX^e siècle. Il est suivi d'une autre partie sur les activités de la manufacture franco-belge Braquenié. On s'attarde plus longuement sur cette dernière, car elle est la manufacture phare de la Belgique. Enfin, quelques autres manufactures créées à la seconde moitié du XIX^e siècle sont étudiées. Cela permet de mieux contextualiser la production en Belgique et en France et de comprendre l'influence française sur la production anglaise et américaine émergente de la fin du XIX^e siècle, grâce à une émigration importante.

1.1.1. La Révolution française sous la Monarchie (1780–1792) et la I^{re} République (1792–1804)

« Sauver cet établissement sans rival au monde »⁷

Peu de choses sont importantes au point de résister aux guerres et aux révolutions. Il est cependant remarquable de voir à quel point le prestige de la Manufacture des Gobelins à Paris a toujours réussi à séduire un certain public. La question se pose néanmoins de savoir quel a été l'impact de la Révolution française sur la production de tapisseries et de voir quelles ont été ses chances de pérennité à cette époque. Un regard s'impose avec l'aide des témoignages de personnalités de l'époque et une évaluation des activités. Commençons par donner un aperçu de la direction, de ses innovations et de ses améliorations et donc des changements survenus au sein de la manufacture.

1.1.1.1. La direction de la Manufacture des Gobelins sous la Monarchie, la Révolution française et la I^{re} République

L'année de la Révolution, la manufacture est confiée à Guillaumot. Il succède au premier peintre du roi Louis XVI (1754–1793), Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713–1789), qui avait dirigé la manufacture pendant neuf ans (1780/1782–1789).⁸ (Ann. 1) Originaire de Suède, Guillaumot vient à Paris en 1745 et démarre vers 1754 une carrière d'architecte.⁹ Ses réalisations architecturales et ses expertises en tant qu'académicien le mènent en 1789 au poste de directeur de la Manufacture des Gobelins.¹⁰ Il s'inscrit ainsi dans une longue

tradition qui voulait que la manufacture soit dirigée la plupart du temps par des peintres ou des architectes. Guillaumot débute dans des circonstances préoccupantes, car il craint que la manufacture ne survive pas aux troubles révolutionnaires. Sa position durant la Révolution, l'homme n'étant pas engagé politiquement, lui permet néanmoins de diriger l'établissement et de le maintenir ouvert malgré les changements politiques.

Lorsque la loi du 29 novembre 1792 supprime les manufactures royales de la liste civile instaurée en 1790 par le roi Louis XVI, le ministre de l'Intérieur Jean-Marie Roland de la Platière (1734–1793) les prend sous sa garde et entrevoit une réforme industrielle et directionnelle dans la manufacture.¹¹ En 1792, Roland ferme notamment l'école de dessin et l'atelier de teinture, qui ne furent rétablis qu'en 1800 sous Jean-Antoine Chaptal (1756–1832), nouveau ministre de l'Intérieur.¹² (Fig. 6) Roland fait aussi remplacer Guillaumot par Jean Audran (?–1824), ancien entrepreneur de la haute lisse. Audran fut de même remplacé en 1793 par Augustin-Louis Belle (1757–1841), le sous-inspecteur des ateliers et futur chef de l'école de dessin.¹³ Comme nous le verrons plus loin, c'est sous la gestion de ce dernier que furent brûlées bon nombre de tapisseries. Audran reprit sa fonction de directeur pendant deux mois (mai–juin 1795).

1.1.1.2. La Manufacture des Gobelins entre Monarchie et République

Un grand nombre d'institutions furent menacées de suppression durant la Révolution. Leurs liens étroits avec l'art de la Cour rendaient incertain leur avenir, à l'instar des manufactures. Quelques violentes réactions de Jean-Paul Marat (1743–1793) dans son journal *L'Ami du peuple* secouent les fondations de la manufacture :

« On n'a nulle idée chez l'étranger d'établissements relatifs aux beaux-arts, ou plutôt de manufactures à la charge de l'État ; l'honneur de cette invention était réservé à la France. Telles sont, dans le nombre, les manufactures de *Sèvres* et des *Gobelins*. [...] la dernière coûte cent mille écus, on ne sait trop pourquoi, si ce n'est pour enrichir des fripons et des intrigants. »¹⁴

Du fait du statut de la Manufacture royale et du peu de considération accordée sous la Convention (1792–1795) à la manufacture de luxe, l'avenir de cette dernière semble compromis. Cependant, une première réaction de défense se manifeste.

En s'efforçant de rendre les manufactures économiquement plus intéressantes et plus résistantes face à la Révolution, la direction propose, sous la Convention, de transférer la manufacture de la Savonnerie sur le site des Gobelins. Une fusion qui fut finalement décidée en 1825.¹⁵ La proposition, toujours sous la Convention,



Fig. 6. Léon Auguste Tourny, *École de tapisserie de la Manufacture des Gobelins*, 1890, dessin en pastel, H. 46 cm x L. 62 cm, exposé sur le salon de 1890 au Palais des Champs-Élysées à Paris.

d'unir au couple 'Gobelins-Savonnerie' la Manufacture de Beauvais, toujours privée, suscite plus de débats.¹⁶ D'abord parce que, malgré les quelques changements introduits par Jacques de Vaucanson (1709–1782) à la basse lisse, celle-ci craint sa disparition.¹⁷ Deuxièmement, Guillaumot se pose surtout la question de l'emplacement de la Manufacture de Beauvais sur le site des Gobelins en raison du manque de bâtiments. La production de basse lisse de la Manufacture de Beauvais fut tout de même installée sur le site des Gobelins jusqu'en 1825 et ensuite réinstallée à Beauvais. Le baron des Rotours, directeur des Gobelins, ne cache pas son soulagement quand la basse lisse retourne à Beauvais :

« On a su vaincre *enfin* la répugnance et les préjugés héréditaires qui, depuis l'origine de la manufacture, s'opposaient à la suppression du mode de fabrication, dit de *basse lisse*, dont l'imperfection frappait tous les yeux. »¹⁸

Beaucoup de spécialistes de son époque dévalorisaient simplement la production en basse lisse de certains ateliers privés et de la Manufacture de Beauvais, pour mettre en valeur les activités de la Manufacture des Gobelins à Paris dont la fabrication s'exécutait principalement en haute lisse.¹⁹

Le retour de la basse lisse à Beauvais en 1825, laisse libre l'emplacement nécessaire au transfert de la maison de la Savonnerie à la Manufacture des Gobelins. Les métiers de la Savonnerie, autrefois à Chaillot à Paris, sont alors installés en janvier 1826 à gauche de la chapelle des Gobelins. (Fig. 7) Une première commande de tapis de la Savonnerie est passée par Louis François Sosthène I^{er}, le vicomte de La Rochefoucauld (1785–1864), directeur général du département des Beaux-Arts, des théâtres royaux et des manufactures, pour le salon de réception de la Manufacture des Gobelins. Le dessin fut réalisé par le dessinateur du Garde-Meuble, Jacques-

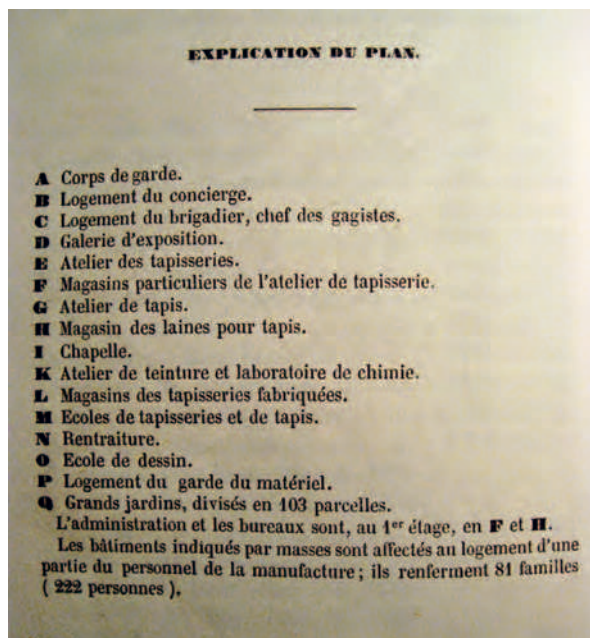
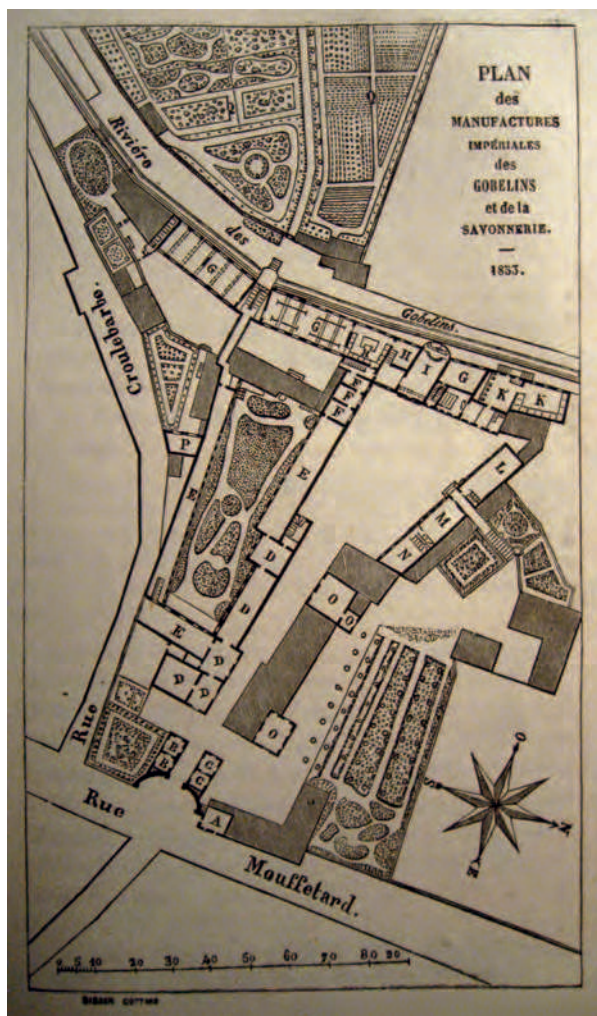


Fig.7. Plan et explications des manufactures impériales des Gobelins et de la Savonnerie en 1853.

Louis de La Hamayade de Saint-Ange (1780–1860). La fusion des manufactures de Beauvais et des Gobelins (1792–1825) d'une part, et celle ensuite des manufactures de la Savonnerie et des Gobelins (de 1825–à aujourd'hui) d'autre part, a certainement consolidé tactiquement la manufacture d'État au cours de la première et houleuse décennie qui a suivi la Révolution française.

1.1.1.3. 'Iconoclasme' dans la Manufacture des Gobelins

Deux tentures, remarquables et étonnantes en raison de leur iconographie royale et non pas républicaine, voient le jour à mi-chemin entre l'Ancien Régime et la 1^{re} République : *L'Histoire de France* et *L'Histoire d'Henri IV*. (P. III, C. 3) Le tissage de la première tenture débute en 1788 dans l'atelier de Pierre-François Cozette (1713–1801) père, chef de l'atelier de haute lisse de 1749 à 1788. Celui de la deuxième tenture commence dans les années 1790. Même si l'iconographie des deux tentures est supposée

contrer les idées républicaines, les tentures furent maintes fois entièrement reprises jusqu'au Premier Empire et, pour la tenture de *L'Histoire d'Henri IV*, jusqu'à la Monarchie de juillet.²⁰ L'histoire de la tapisserie sous la Révolution et la 1^{re} République témoigne néanmoins pour la plupart des tentures d'une réalité moins glorieuse.

Ainsi, en novembre 1793, quelques jours à peine après la nomination de Belle comme directeur de la manufacture, celui-ci exprime au ministre de l'Intérieur Jules François Paré (1755–1819) son souhait de brûler des tapisseries « à emblèmes monarchiques ».²¹ Le ministre donne son accord et fait du 30 novembre 1793 (10 frimaire an II) la date la plus marquante de la 1^{re} République. À 9 heures du matin, plusieurs tapisseries sont brûlées au pied de l'arbre de la liberté érigé dans la cour de la manufacture « en l'honneur des martyrs de la liberté Marat et Lepelletier ».²² Parmi les tapisseries brûlées se trouve *La visite de Louis XIV aux Gobelins*, tapisserie phare de la démonstration monarchique.²³ Encouragé par le ministre Paré et sous les yeux des

républicains du quartier et du directeur Belle, un patrimoine périt dans les flammes. Cet acte insensé, ou peut-on dire 'iconoclaste', n'est qu'un début.

Un deuxième acte de destruction a lieu en 1794. Le 17 juillet 1794, le Comité de salut public émet le souhait de constituer un jury d'artistes pour examiner les tableaux présents dans les Manufactures des Gobelins et de la Savonnerie. Le jury fit un choix entre les tableaux compatibles avec les idées républicaines et ceux qui s'en écartent.²⁴

« Seront exclus de l'exécution en tapisserie tous les tableaux présentant des emblèmes ou des sujets incompatibles avec les idées et les mœurs républicaines.

Les emblèmes proscrits, qui ne se trouveraient dans les tableaux que comme accessoires, pourront, sur l'avis du jury, être remplacés par des emblèmes de son choix. »²⁵ (Ann. 2)

Un mois plus tard, le 20 août 1794, le Comité de salut public compose le jury des arts. En font partie les peintres Prudhon, Vincent et Ducreux, l'architecte Percier, les auteurs Bitaubé, Moette, Legouvé et Monvel, Belle, directeur des Gobelins et Duvivier, directeur de la Savonnerie.²⁶ En seize séances, du 10 au 25 septembre 1794, le jury annule douze tapisseries en cours d'exécution « incompatibles avec les idées républicaines », d'autres sont conservées à la condition que certaines connotations royales soient modifiées.²⁷ Parmi les trois cent vingt et un modèles encore existants, cent vingt sont supprimés, cent trente-six rejetés et quarante-cinq considérés comme 'hors service'. Seuls vingt tableaux échappent à cet acte 'iconoclaste', 'd'épuration'.²⁸ Même si, aux yeux du jury des arts, les ordres donnés par la Commission des Arts et de l'Agriculture, dont dépendent les manufactures, semblent servir la bonne cause²⁹, plus tard, la critique de divers historiens de tapisseries au long du XIX^e siècle, n'en est pas moins virulente. Le baron des Rotours (1820) parle de « l'invasion et les ravages du vandalisme ». ³⁰ Lacordaire (1853) le décrit comme un « immense holocauste aux idées du temps ainsi accompli »³¹ et Guiffrey (1878–1885) d'« exécutions sauvages ». ³²

Du fait de la suppression brutale d'une grande partie des modèles, la Manufacture des Gobelins doit rapidement en acquérir de nouveaux. Ce même jury des arts organise alors un concours où « Pour les sujets historiques, il recommande aux artistes de s'inspirer, avant tout, des grandes scènes de la Révolution française, des actions héroïques des guerriers qui, depuis 1789, ont combattu pour le salut de la patrie. »³³

Le 30 octobre 1794, le jury des arts sélectionne dans la galerie du Muséum et à l'Académie de peinture, un nombre de modèles dignes d'être reproduits en tapisserie.³⁴ Seuls quelques tableaux parmi les neuf sélectionnés furent réellement exécutés en tapisserie.³⁵

La manufacture, toujours menacée de suspension, cherche désespérément à obtenir des financements

pour payer ses employés. La vente des tapisseries offre une première solution. C'est ainsi qu'en 1796, furent vendues entre autres une partie de la deuxième tenture des *Mois*, ou encore les *Maisons Royales* (1676–1680), d'après Charles Le Brun (1619–1690).³⁶ Malheureusement, la vente de quelques tapisseries ne suffit pas à payer les dettes. En 1797, une troisième phase de destruction s'impose :

« C'est sous le Directoire que fut suggérée à un ministre l'idée néfaste d'envoyer à la Monnaie et de faire brûler quelques-unes des plus fameuses séries de la collection royale pour convertir en or et argent le métal qu'elles renfermaient. On se procura ainsi une somme de cinquante ou soixante livres qui servit à payer les traitements arriérés des employés. Le nombre des tapisseries ainsi sacrifiées s'éleva à cent soixante ». ³⁷

Parmi les tapisseries brûlées se trouvent celles qui contiennent des fils d'or, comme la tenture originale des *Mois arabesques* (vers 1687–1688) d'après Jules Romain (1492/99–1546), la tenture originale de vingt-six tapisseries de l'*Histoire de Psyché* (1633–1661) d'après Michel Coxcie (1499–1592) et la tenture des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël (1483–1520), réalisée vers 1533–1534 pour le roi de France François I^{er} (1494–1547).³⁸ Elles disparaissent dans les flammes le 12 juin 1797 (24 prairial an V) permettant ainsi de récupérer l'argent et l'or qu'elles contiennent.³⁹ Au total, seize tentures, autrement dit cent quatre-vingts pièces, furent détruites au cours de cette troisième phase de destruction.⁴⁰

Mais comme en 1796, on manque toujours de moyens financiers. Le Ministère des Affaires étrangères organise alors une deuxième vente en 1798. C'est à cette occasion que la plupart des tapisseries en possession du gouvernement français disparaissent du Trésor d'État.⁴¹

Qu'elles soient dues à des sentiments républicains ou à une nécessité financière, les destructions de tapisseries en 1793, 1794 et 1797 et les ventes de tapisseries en 1796 et 1798 sont de toute manière les plus connues de l'histoire de la tapisserie, n'étant pas les premières, ni les dernières.⁴² Un grand nombre de ces tapisseries furent même encore brûlées après le règne de Napoléon I^{er} (1769–1821).⁴³ Leur destruction était parfois quasi inévitable. Lors de l'installation du Mobilier national en 1934, l'administrateur Janneau avait également insisté en faveur d'« une épuration considérable... et [de] la réforme, suivie de [la] mise en vente de tout le matériel déclassé » « des meubles et objets de toute nature, dépourvus de tout intérêt, n'appartenant à aucun style classable, démodés et non susceptibles de revenir jamais à la mode, disparaîtront également des dépôts ». ⁴⁴

1.1.1.4. Améliorations, changements et innovations

Le premier et le plus grand mérite attribué à Guillaumot et au Comité de salut public est d'avoir égalisé les salaires des haute-lissiers (Gobelins) et des basse-lissiers (Beauvais). Sans cette rétribution, les manufactures auraient certainement dû fermer les portes pour un certain temps. Quand Guillaumot débuta en tant que directeur, il trouva la manufacture fonctionnant toujours sous l'organisation d'origine. Elle dépendait des Bâtiments du Roi : dirigée d'abord par un directeur, puis composée par des chefs d'ateliers et ensuite par les lissiers. (Ann. 1) Jadis, les tapissiers étaient payés en fonction de la quantité de travail et de la difficulté d'exécution, ce qui engendrait un travail bâclé et peu précis. En janvier 1791, Guillaumot mit donc en place une organisation par classe : quatre classes pour les tapissiers-ouvriers et trois classes pour les apprentis. Selon la classe, les tapissiers gagnent entre 7 et 4 livres, l'apprenti entre 2 et 1,25 livres.⁴⁵ C'est ainsi que le travail à la tâche, aussi nommé le bâtonnage, fut supprimé le 28 décembre 1790 et remplacé le 1er janvier 1791 par un salaire fixe.⁴⁶ « Seuls les chefs d'ateliers continuèrent à être rétribués à l'aune, ce qui entraînait une stricte surveillance du travail. »⁴⁷

Malgré les efforts du Comité de salut public et de Guillaumot visant à augmenter les salaires des ouvriers, ce dernier est à nouveau confronté à leurs soucis financiers.⁴⁸ Les paiements sans cesse reportés par la trésorerie nationale chassent les « meilleurs artistes prêts à se livrer à tout autre travail pour pouvoir subsister » ou à s'engager dans l'armée, plutôt que de rester dans la détresse de la manufacture.⁴⁹ Bien qu'il n'ait pu satisfaire tous ses ouvriers, c'est avec ardeur que Guillaumot fit de l'augmentation des salaires sa première préoccupation.

Le deuxième mérite de Guillaumot réside dans son intérêt pour la technique du tissage. Son esprit progressiste d'ingénieur et d'architecte l'aide entre autres à perfectionner le métier de basse lisse, grâce à un tracé des contours d'après carton sur la chaîne, afin d'éviter la dégradation du modèle.⁵⁰ Ce procédé aurait pu déjà être en place bien avant l'arrivée de Guillaumot, car il semble peu probable que les lissiers voulaient risquer d'abîmer volontairement les précieux cartons si à la place il suffisait de dessiner quelques traits sur les fils de chaîne. En ce qui concerne la haute lisse, il fit ajouter des frettes en fer aux extrémités des ensouples supérieures et inférieures pour que la chaîne se tende plus facilement.⁵¹ En 1801, il mit également en place, au Muséum de l'École française à Versailles, de nouveaux métiers de haute lisse pour un « tissage dans le sens de la hauteur, celui de la pièce achevée, et [...] une galerie placée environ à la moitié de sa hauteur [...] pour éviter d'enrouler [la tapisserie] sur l'ensouple inférieure ». ⁵²

Le troisième mérite de Guillaumot réside dans la mise par écrit de ses *Notices*.⁵³ (P I, C. 1) Il y décrit

vait la fondation et le fonctionnement de la manufacture ainsi que les améliorations apportées aux métiers, et exprimait ses convictions artistiques pour un tissage plus détaillé d'après des peintures historiques. Ses écrits avaient pour vocation de lutter contre le scepticisme quant à l'utilité de la manufacture. Il réalisa que l'établissement ne générerait presque pas de bénéfices, si ce n'est en termes de réputation ; manufacture de luxe, unique au monde. Guillaumot craignait même pour la survie de l'établissement dans la mesure où la paix tarderait à s'installer. L'arrivée de Napoléon I^{er} apporta à la manufacture une nouvelle prospérité grâce à de multiples commandes.

La bonne gestion de la manufacture est également due à Chaptal, ministre de l'Intérieur pendant quatre ans.⁵⁴ Le 3 décembre 1800, il donna son accord pour la remise en fonction de l'école de dessin, supprimée depuis 1792 par le ministre Roland de la Platière.⁵⁵ Le peintre Clément-Louis Belle (1722–1816) dirigea l'école de 1802 à sa mort le 22 septembre 1806 et céda sa place à son fils Belle (1757–1841), brièvement directeur de la manufacture de 1793 à 1795.⁵⁶ Le 28 décembre 1802 (7 nivôse an XI), Chaptal réorganisa les quatre classes de Guillaumot (1791) pour réduire les frais de l'État et limita les visites publiques quotidiennes à deux jours par semaine pour augmenter la productivité des lissiers.⁵⁷ L'année suivante, il réorganisa l'atelier de teinture et institutionnalisa une école pratique de teinture. La direction en est assurée entre 1803 et 1816 par Roard, professeur de physique et de chimie à l'École Centrale du département de l'Oise et prédécesseur de Chevreul. L'atelier devient un centre de recherche national et assure la teinture pour les Manufactures de Beauvais, des Gobelins et de la Savonnerie. L'intérêt spécifique de Chaptal pour cette matière est lié à son éducation. Il a étudié entre autres la chimie et se préoccupa surtout de ses applications à l'industrie.

Le fait de dépasser l'alliance séculaire entre la manufacture et la monarchie était un vrai défi en temps de révolution. Il fallait montrer son utilité dans le contexte d'une République. L'association Gobelins/Beauvais ainsi que de nouvelles réflexions tant administratives, techniques qu'économiques, permit de maintenir la première en place.

1.1.2. Le Premier Empire (1804–1814). Napoléon I^{er} Bonaparte, commanditaire par excellence

Que l'histoire se répète n'est pas une nouveauté, mais connaître l'histoire n'est pas une chose aisée. Napoléon I^{er} la connaît et sait en outre séduire et utiliser les œuvres d'art pour impressionner. À l'image de Louis XIV, il commande alors des tentures pour orner ses résidences et pour enjoliver les événements. Com-

ment Napoléon I^{er} marqua-t-il son empreinte sur la production de tapisseries du XIX^e siècle, avec quels moyens et en choisissant quels sujets ?

1.1.2.1. La liste civile et la direction de la Manufacture des Gobelins sous le Premier Empire

La liste civile est apparue en France le 26 mai 1791, sous le règne de Louis XVI. Elle consiste en une dotation attribuée par l'État au souverain pour ses dépenses personnelles, pour l'entretien des résidences servant d'habitation et pour la décoration de ses biens. L'existence de la manufacture dépend donc de cette dotation. Après une suspension de douze ans (1792–1804), durant lesquels les manufactures sont dirigées par le ministère de l'Intérieur et les douze Commissions, cette liste réapparaît (28 floréal an XII [18 mai 1804]) sous le règne de Napoléon I^{er}. Les Manufactures des Gobelins et de Beauvais figurent donc à nouveau sur la liste civile. Elles dépendent donc directement de Napoléon I^{er} et des Intendants généraux de la Maison de l'Empereur, respectivement Charles-Pierre Claret comte de Fleurieu (1738–1810), Pierre-Antoine Bruno Daru (1767–1829) et Jean-Baptiste Nompère de Champagny (1756–1834). Cette main de fer commande de multiples œuvres. Il fait exécuter plusieurs portraits, des portières et de grandes scènes historiques retraçant ses exploits. La liste civile continue d'exister pendant les Cent-Jours, sous la Restauration (1814–1830) et sous la Monarchie de juillet (1830–1848), puis cesse finalement d'exister. À partir de la II^e République (1848–1852), le budget de la manufacture se confond avec celui de l'État et ne dépend donc plus d'une dotation. Ce sont dorénavant les ministères concernés et leurs ministres qui gèrent le budget des manufactures.⁵⁸ Malgré le pouvoir décisif de Napoléon I^{er}, la manufacture garde son directeur Guillaumot. À sa mort en 1807, il est remplacé brièvement par Prosper-Hector Chanal (?–1830), chef de division au ministère de l'Intérieur (1807–1810) et ensuite par le peintre Anicet-Charles Gabriel Lemonnier (1743–1824) qui à son tour cède sa place en 1816 au baron des Rotours.⁵⁹ (Ann. 1)

1.1.2.2. Les commandes

Maintenant que l'entière surveillance de la manufacture repose entre les mains de Napoléon I^{er}, celui-ci en profite pour faire fabriquer de somptueuses étoffes devant servir à décorer et à remeubler ses nombreuses résidences après la déchéance de la I^{re} République. Le soin de l'aménagement des nouvelles salles d'apparat, du choix de leur mobilier et de leur décoration en style empire revient aux architectes et décorateurs Charles

Percier (1764–1838) et Pierre-François-Léonard Fontaine (1762–1853). Dès lors les commandes ne se font pas attendre : l'ameublement des salles du Trône dans ses différents palais impériaux tels les Palais des Tuileries, de Saint-Cloud, de Fontainebleau et de Montecavallo, et les préparatifs du Sacre du 2 décembre 1804.⁶⁰ Comme l'écrivit le comte Daru, intendant général de la maison de l'empereur à Guillaumot, le 9 août 1805. « Sa Majesté désire que vous vous occupiez à reproduire les tableaux qui représentent des sujets pris dans l'histoire de France et particulièrement de la révolution. »⁶¹ L'une des premières commandes concerne donc une tenture retraçant l'*Histoire de Napoléon I^{er}* destinée au Grand Cabinet de l'Empereur au Palais des Tuileries à Paris. (Fig. 8–9) L'ensemble des tableaux est l'œuvre de plusieurs artistes français. Même si Napoléon I^{er} ne prend aucune décision sans l'approbation de Dominique-Vivant Denon (1747–1825), premier directeur du Musée du Louvre/Musée Napoléon, qui exerce sur les choix artistiques de l'empereur une influence considérable, Guillaumot réussit toutefois à faire passer quelques propositions.⁶² Sa liste de tapisseries énumérées dans l'ordre est plus ou moins adoptée. Il donne également quelques conseils visant à mieux éclairer la galerie.⁶³ Une question d'éclairage qu'il avait déjà abordée quand il était en charge de l'éclairage de la Grande Galerie et du Salon carré du Louvre.⁶⁴ La chute du Premier Empire entrava la réalisation de la plupart des tapisseries.

Une autre commande est passée l'année suivante. Le 16 juin 1806, Napoléon I^{er}, par l'intermédiaire de Daru, fait part à Denon de son désir de décorer le salon de Mars au château de Versailles au moyen d'une tenture illustrant les grands personnages de l'histoire et de la mythologie. L'empereur veut y faire figurer entre autres Alexandre le Grand, César, Pompée, Scipion, Annibal, Auguste, Apollon, Vénus, Minerve, Laocoon, Hercule... mais le projet ne fut jamais posé sur le métier.⁶⁵

Une autre commande, en 1807, concerne une fois de plus l'ameublement du Grand Cabinet de l'empereur aux Tuileries. Supervisé par le successeur de Guillaumot, le peintre Lemonnier, un ensemble cohérent est créé, composé de fauteuils, de chaises, de tabourets, de portières et de rideaux. À l'origine, le projet comportait même, sur proposition de l'Empereur, la tapisserie *Les Pestiférés de Jaffa*, d'Antoine-Jean de Gros (1771–1835) qui faisait partie de la tenture de l'*Histoire de Napoléon I^{er}*.⁶⁶ Les portières *La Victoire*, *Les Grandes Armes de l'Empire français*, *les Grandes Armes du royaume d'Italie*, *Le Génie de l'Agriculture et du Commerce* et *Le Génie des Arts et des Sciences* sont tissées d'après de Saint-Ange.⁶⁷ Elles symbolisent le pouvoir impérial, la glorification par allégories du pouvoir en place et visent à impressionner les dignitaires nationaux et internationaux lorsqu'ils sont accueillis dans le Grand Cabinet.



Fig. 8. D'après Antoine-Jean Gros, *Napoléon Bonaparte, Premier Consul distribuant des sabres d'honneur aux grenadiers de sa garde consulaire après la bataille de Marengo, juin 1800*, 18 juillet 1806–10 décembre 1810, laine et soie, tapisserie, H. 323 cm x L. 261 cm, atelier de Claude père, Duruy fils, Antoine-Hubert Sollier et Marie-Georges Marie, Manufacture des Gobelins, Paris, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, n° inv. V4716 ; GMTT249. Inscriptions : en bas : GROS AN XI

Histoire : Prévue en 1810 pour le Grand Cabinet de l'Empereur au Palais des Tuileries. Tapisserie offerte par Napoléon I^{er} à la reine Hortense à l'occasion du 1^{er} janvier 1811; pendant le Second Empire au Palais de Saint-Cloud dans le salon de Mars



Fig. 9. Antoine-Jean Gros, *Napoléon Bonaparte, Premier Consul distribuant des sabres d'honneur aux grenadiers de sa garde consulaire après la bataille de Marengo, juin 1800*, 1803, huile sur toile, H. 306 cm x L. 242 cm, Châteaux de Malmaison et Bois-Préau, Malmaison, n° inv. MM.40.47.7175.

Par la suite, en 1813, l'Empereur envisage aussi la décoration de la Salle du Trône des Tuileries.⁶⁸

La manufacture n'exécute pas seulement des tapisseries illustrant des sujets napoléoniens. Elle poursuit aussi, contre la volonté de Napoléon I^{er}, le tissage d'après d'anciens cartons. Gérard Christophe Michel Duroc (1772–1813), le grand maréchal du Palais de Napoléon I^{er}, écrit à ce sujet à Denon :

« Vous êtes plus à même que personne de donner une bonne direction aux travaux de cette manufacture qui, au lieu de copier comme elle le devoit des sujets de l'histoire actuelle, copie ceux de l'histoire des Bourbon, de l'Ancien Testament ou des Indes ». ⁶⁹

Le Premier Empire est également célèbre pour les portraits de Napoléon I^{er} et de Joséphine, et plus tard de Marie-Louise, ainsi que pour les sujets mythologiques.⁷⁰ Les tapisseries exécutées sous le Premier Empire sont

principalement des commandes directes de Napoléon I^{er} en rapport avec sa politique, avec des sujets napoléoniens, des portraits impériaux, et des sujets mythologiques. Napoléon I^{er} s'oppose fermement à l'exécution de tapisseries d'après d'anciens cartons. Les seules tapisseries valables sont, selon lui, celles qu'on réalise d'après des tableaux de peintres contemporains comme Vien, Gérard, David, Gros et Regnault.⁷¹ Napoléon I^{er} encourage ainsi non seulement l'exécution minutieuse d'après des tableaux, mais il incite également la manufacture à n'utiliser comme modèles que des tableaux peints et non pas d'anciens cartons ou des cartons spécialement conçus pour servir de modèles. De nombreuses critiques s'élevèrent bientôt à l'encontre de cette production trop servile.

L'art est la propagande de Napoléon I^{er}. Ses campagnes à travers l'Égypte, l'Italie, la Russie, l'Allemagne, la péninsule Ibérique, l'Autriche et les Pays-Bas font af-

fluer l'art à Paris. Et il tient particulièrement à la tapisserie. Il souhaitait donc faire *tabula rasa* des anciens sujets. Les tapisseries de l'Ancien Régime qui n'avaient pas été brûlées sous la I^{re} République furent régulièrement offertes comme cadeaux diplomatiques. Ce médium, lié à une longue tradition royale, évoquait un certain prestige et un pouvoir. Pour Napoléon I^{er}, c'était l'art français des contemporains par excellence, celui qui, sur les murs de ses palais impériaux, devait glorifier son régime et son pouvoir.

Les prouesses de la manufacture devaient clairement démontrer combien les tapissiers étaient capables de copier au détail près ces tableaux peints et ceci avec une palette de couleurs inégalee.

1.1.3. La Restauration (1814–1830)

1.1.3.1. La direction de la Manufacture des Gobelins sous la Restauration

Après la déchéance de Napoléon I^{er}, le 2 avril 1814, un gouvernement provisoire se met en place. Les tâches de l'Intendance générale sont confiées à un commissaire provisoire. Lorsque Louis XVIII (1755–1824) rentre à Paris, le 3 mai 1814, il crée un ministère de la Maison du Roi sous sa propre liste civile, mais laisse le commissaire provisoire en charge. Durant les Cent-Jours (1815), l'Intendance générale de Napoléon I^{er} sous la liste civile reprend la direction, pour la perdre à nouveau au retour de Louis XVIII, puis de Charles X (1757–1836), avec son ministère de la Maison du Roi. Ce ministère resta en charge jusqu'en 1830, année au cours de laquelle Louis-Philippe inaugura la Monarchie de juillet (1830–1848).

Le peintre Lemonnier reprend la direction de la manufacture de 1810 à 1816 après l'intérim de Chanal, chef de division au ministère de l'Intérieur. Lui-même fut remplacé par le baron des Rotours de 1816 à 1833, ancien officier d'artillerie. Ce dernier fut remplacé, sous la Monarchie de juillet, par Lavocat de 1833 à 1848. (Ann. 1)

L'année 1825 est une année clé durant la Restauration. Une réforme instaurée dans les manufactures royales supprime l'établissement de la Savonnerie à Chaillot (Paris) et permet ainsi son rattachement au site des Gobelins, la production de tapisseries en basse lisse étant en 1825 à nouveau assurée à Beauvais.

1.1.3.2. Les destructions de tapisseries et les commandes

La page noire des destructions de cartons et de tapisseries n'est pas seulement le fait de la I^{re} République (1793, 1894, 1897). Un fait similaire a également eu lieu relativement tôt sous la Restauration, sous les ordres du

comte de Pradel (1782–1857), directeur général du ministère de la Maison du Roi. Les changements politiques qui interrompent régulièrement les tissages en cours en sont la cause, car les sujets ne sont plus en concordance avec l'idéologie du régime au pouvoir. Lorsque le régime de Napoléon I^{er} tombe en 1814, les tissages sont donc arrêtés. Soit on fait disparaître des tapisseries tous les emblèmes napoléoniens, les abeilles, les aigles et les 'N', soit on brûle certaines tapisseries à sujets napoléoniens comme cela fut le cas le 15 juillet 1816.⁷² Les tapisseries sont livrées aux flammes pour mettre fin à toutes les idées véhiculées par la politique précédente.

Comme sous le règne de Napoléon I^{er}, la Restauration connaît un grand nombre de commandes importantes. L'une d'elles est un nouveau décor pour le Palais des Tuileries à Paris. La Salle du Trône de ce palais réclame un nouveau décor suite à la déchéance de Napoléon I^{er}. Le projet de l'ensemble est réalisé entre 1818 et 1848 par Jean-Démsthène Dugourc (1749–1825).⁷³ Pour les tissus tissés, la broderie et la passementerie, Dugourc collabore avec la Maison Grand de Lyon, pour le mobilier avec François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter (1770–1841), pour les bronzes avec Pierre-Philippe Thomire (1751–1843), pour les tapis d'après ses propres dessins avec la manufacture de la Savonnerie et pour les tapisseries d'après Georges Rouget (1784–1869) avec la Manufacture des Gobelins. La tenture de neuf tapisseries compte deux entre-fenêtres, une portière et six tapisseries représentant des épisodes de la vie de saint Louis, de François I^{er} et d'Henri IV.⁷⁴ Une première tapisserie de cette tenture, qui représente une figure allégorique, est exposée à l'Exposition des manufactures royales, le 1^{er} janvier 1825. Deux ans plus tard, au cours d'une exposition du même genre, sept tapisseries de cette tenture furent déjà présentées.⁷⁵

En dehors des campagnes de décoration comme celle de la Salle du Trône au Palais des Tuileries, la manufacture reçoit principalement deux sortes de commandes. Une grande partie concerne des tapisseries ayant un sujet historique et royal, exécutées d'après des artistes anciens ou contemporains⁷⁶ et une autre partie des portraits tissés.⁷⁷ Parmi les tapisseries à sujet religieux, citons la tenture illustrant sept épisodes de la *Vie de Saint Bruno* d'après Eustache Le Sueur (1616–1655).⁷⁸ La majorité de ces tapisseries sont réalisées et fidèlement traduites d'après des tableaux peints, comme sous le Premier Empire. Les commanditaires sont principalement la maison royale, l'aristocratie et la direction du Musée royal du Louvre. Ainsi, en 1827, à la demande du directeur général des Musées royaux, Louis Nicolas Philippe Auguste, le comte de Forbin (1777–1841), initie un important tissage d'après la série de l'*Histoire de Marie de Médicis* d'après Pierre Paul Rubens (1577–1640).⁷⁹ (P. III, C. 1) Il s'agit de la commande la plus vaste de cette époque. Le tissage, d'après les douze tableaux de

Rubens, est entrepris en 1828, mais la tombée de métier de la dernière tapisserie n'eut lieu qu'en 1839. La tenture est un exemple typique du problème soulevé par la discussion autour de la 'tapisserie-peinture', débats qui seront traités par la suite.

1.1.3.3. Réflexions administratives et techniques

Comme au cours des décennies précédentes, la Manufacture des Gobelins accomplit de grands progrès. Sous la Restauration, on enregistre également des améliorations, des changements et des innovations dont les plus importantes seront évoquées ci-après.

La Manufacture des Gobelins améliore entre autres la teinturerie en instaurant un cours de chimie appliqué à l'art de la teinture. Cette idée du comte de Pradel, rend à la manufacture d'éminents services et y attire un grand savant, Chevreul. (Fig. 10) Ce membre de l'Académie des Sciences fut directeur de la teinturerie des Gobelins de 1824 à 1883.⁸⁰ Érudit et savant respecté, il apporte beaucoup de prestige à la teinturerie et à la Manufacture des Gobelins en général. Au cours de sa carrière à la teinturerie, il invente le contraste des couleurs et les dix cercles chromatiques. Le premier cercle comporte soixante-douze écheveaux de laine de couleurs simples et binaires. Les neuf autres cercles comportent les mêmes soixante-douze écheveaux de laine, mais chaque couleur est 'rabattue' ou 'rompue' par un degré de noir différent. Des soixante-douze couleurs, vingt-trois appartiennent au spectre solaire. Ce spectre solaire de vingt-trois couleurs intercalées avec les quarante-neuf autres couleurs forme ainsi un cercle chromatique scientifique et universellement applicable notamment à la tapisserie.⁸¹ Un tableau au Musée des Arts et Métiers à Paris montre un cercle chromatique des teintes fabriqué par Chevreul et en usage aux Gobelins. (Fig. 11)

Les plus grands changements sous la Restauration ont lieu en 1825, avec le départ de la basse lisse vers Beauvais, et en 1826 avec l'annexion de la manufacture de la Savonnerie au site des Gobelins. Ce projet d'annexion avait déjà fait l'objet d'une étude sous le directeur Jacques-Germain Soufflot (1713–1780) en 1774 et en 1778, mais n'avait pas été exécuté. Le ministre Roland relance l'idée en 1792 d'annexion. À ce moment, seule la basse lisse est transférée au site des Gobelins. La manufacture de la Savonnerie reste à Chaillot (Paris). C'est finalement sous la Restauration que la décision fut prise. Le 4 novembre 1824, Jacques-Pierre-Alexandre, le comte de Tilly (1764–1816) écrit au baron des Rotours, directeur de la manufacture, une lettre contenant une demande du vicomte de La Rochefoucauld. Ce dernier désire recevoir un relevé des frais nécessaires au déplacement de la Savonnerie vers le site des Gobelins.



Fig. 10. Eugène Pirou, *Portrait de Michel-Eugène Chevreul*, 2^{ème} moitié du XIX^e siècle, photographie, H. 28 cm x L. 21 cm, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, n° inv. 4°AA257**PHOTO

Le 8 février 1825, Charles X donne son accord pour l'annexion de la Savonnerie aux Gobelins. Les travaux permettant de réaliser cette infrastructure sont commencés en mai de la même année.⁸² Les déménagements des métiers de la Savonnerie ont lieu en janvier 1826.⁸³ À la fin de 1825, juste avant l'arrivée de la Savonnerie, les métiers de basse lisse sont transférés définitivement à la Manufacture de Beauvais, qui rend à son tour les métiers de haute lisse que l'ancien directeur de Menou (actif de 1780 à 1793) avait utilisés pour la fabrication des tapis.⁸⁴

L'innovation technique la plus intéressante est la trappe de descente imaginée par le baron des Rotours, directeur des Gobelins. Il s'agit d'une fosse creusée dans le sol et dans laquelle on fait glisser les tableaux au fur et à mesure de la progression du tissage de haute lisse.

« On est parvenu, par un procédé fort simple, à éviter de rouler les tableaux qui servent de modèles aux tapisseries ; et on a ainsi levé l'obstacle qui déshéritait la manufacture des Gobelins des modèles que l'administration du Musée jugeait trop parfaits pour leur laisser courir les chances des accidents auxquels la nécessité de les rouler les aurait exposés. M. le comte de Forbin s'empresse maintenant de les mettre à notre disposition ; et des chefs-d'œuvre de Rubens, qui n'avaient jamais été traduits en tapisserie, sont en ce moment sur les métiers. »⁸⁵

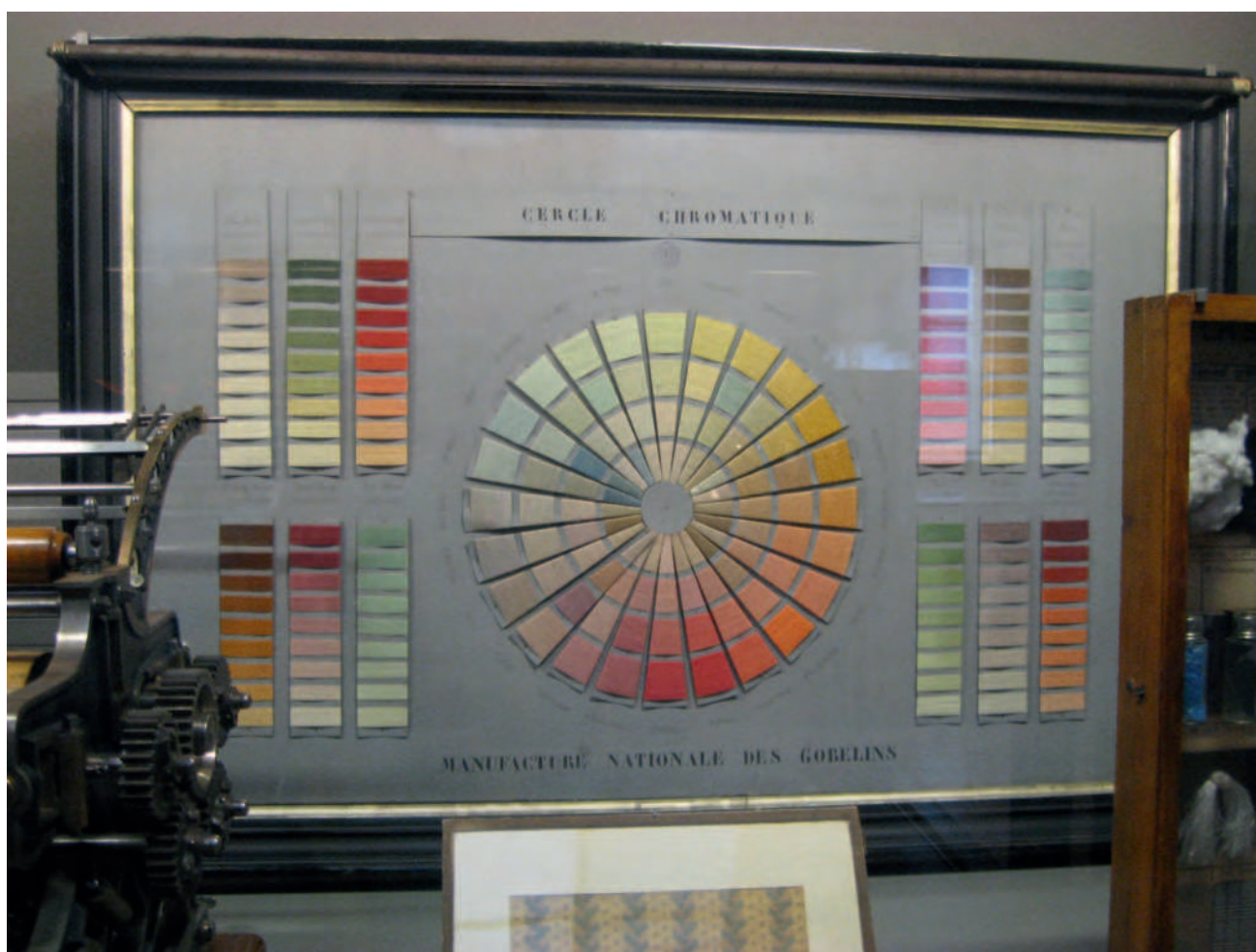


Fig. 11. Michel-Eugène Chevreul, *Cercle chromatique des teintes en usage à la Manufacture des Gobelins*, vers 1880, H. 83 cm x L. 120,50 cm, Musée des Arts et Métiers, Paris, n° inv. 10248-0000-.

Cette innovation offre donc la possibilité de prêter un tableau sur châssis pour en faire faire une tapisserie. L'installation d'une fosse derrière chaque métier a donc permis le prêt des tableaux de l'*Histoire de Marie de Médicis* d'après Rubens. Chaque tableau pouvait descendre dans la fosse, ce qui évitait de devoir l'enrouler et donc de le détériorer.

1.1.4. La Monarchie de juillet (1830–1848)

1.1.4.1. La direction de la Manufacture des Gobelins sous la Monarchie de juillet

Après les Trois Glorieuses en juillet 1830, le roi Louis-Philippe instaure la Monarchie de juillet. Au début de son règne, Jean-François-Marie, le baron Delaître (1766–1835) dirige les manufactures. Succédèrent à Delaître, les Intendants généraux de la Maison du Roi qui travaillent pour la liste civile. Sous la Monarchie de juillet, le directeur de la manufacture est l'ancien officier Lavocat, successeur du baron des Rotours et précurseur du peintre Badin (Ann. 1)

1.1.4.2. Les commandes

Depuis la Restauration, la Manufacture des Gobelins produit divers genres de tapisseries : des reprises d'anciennes tentures ou d'anciens tableaux, des portraits tissés et des tapisseries représentant un sujet religieux ou historique. Une diversité qui est une richesse, mais qui provoque à la fois un problème d'image, car la manufacture donne l'impression qu'elle ne peut pas faire le choix des modèles. Afin d'occuper malgré tous les lissiers, le comte de Forbin, directeur du Musée du Louvre, propose en 1827, le tissage de l'*Histoire de Marie de Médicis* d'après Rubens. L'exécution de cette tenture majeure qui débute déjà sous la Restauration s'achève vers 1849, au début de la II^e République. Des vingt-quatre tableaux, quatorze tapisseries sont réalisées mesurant chacune entre 3,90 m et 4,65 m de hauteur et 3 m à 3,30 m de largeur. Le prix total de l'exécution s'élève à 700 000 francs.⁸⁶ Six tapisseries de la tenture sont déjà présentées à l'Exposition des manufactures royales le 1^{er} mai 1835.⁸⁷ Les autres furent exécutées par la suite. Elles sont très appréciées des contemporains. Le direc-

teur Darcel et le critique d'art Havard parlent d'« une œuvre considérable ».⁸⁸ Une étude de cas dans la troisième partie de cette étude explique pourquoi cette tenture compte parmi les plus importantes de la première moitié du XIX^e siècle. (P. III, C. 1)

Un autre grand projet de tissage d'après une importante œuvre d'art est la mise sur le métier entre 1832 et 1849 des *Actes des apôtres* d'après Raphaël. Les cartons ayant servi de modèles pour le tissage des *Actes des Apôtres* au XIX^e siècle étaient conservés à la cathédrale de Meaux.⁸⁹ Cette tenture emblématique et révolutionnaire dans l'histoire de la tapisserie avait été créée à l'origine entre 1516 et 1521 à Bruxelles d'après les cartons de Raphaël. Siècle après siècle, la tenture est retissée, et ceci jusqu'au XIX^e siècle. Une étude de cas dans la troisième partie de cette étude revient sur cette tenture et sur plusieurs autres reprises d'après Raphaël. (P. III, C. 1)

Un nouveau projet pour le Palais des Tuileries voit le jour sous la Monarchie de juillet. Il s'agit de renouveler le décor non pas de la Galerie de Diane ni de la Salle du Trône, mais du salon Louis XIV (salon de famille). Louis-Philippe fait appel à Jean Alaux (1786–1864) et à Louis-Charles-Auguste Couder (1790–1873) pour la réalisation des cartons devant servir de modèles à une tenture de cinq tapisseries. Celle-ci, inspirée de la tenture des *Maisons royales* d'après Le Brun, illustre des résidences royales comme *Le Château de Pau*, *Le Château de Fontainebleau*, *Le Château de Saint-Cloud*, *Le Palais-Royal*, etc., et les *Galleries de Versailles*. Cette dernière pièce constitue la tapisserie principale du salon avec, en trois parties, une allégorie référant à la fondation du Musée de Versailles. La tenture *Les Galleries de Versailles* fut détruite en mars 1848 et remplacée par un simple fond, qui fut à son tour remplacé quelque temps plus tard par une tapisserie représentant une *Vue du château du Louvre et des Tuileries*.⁹⁰ Le sort de cette tenture fut tragique. Étant donné qu'elle ne fut achevée que sous le Second Empire, elle ne fut jamais accrochée et finit brûlée pendant l'incendie des Gobelins en 1871.⁹¹ Il semble même qu'une série semblable fut commandée pour le château de Versailles. Voulant trouver une nouvelle affectation au château de Versailles, Louis-Philippe y crée le Musée de l'Histoire de France.⁹² Lui-même passionné d'histoire, y fait revivre la gloire et l'histoire de la famille royale et des empereurs et souhaite ainsi se placer dans la lignée de ses célèbres prédécesseurs. Il réconcilie les régimes politiques précédents et légitime à la fois sa propre place au pouvoir. Il rassemble et commande un grand nombre d'œuvres qui font référence à l'histoire de France. Les salles existent toujours et constituent la preuve de ses investissements, ainsi que de ceux de Napoléon III (1808–1873) et du conservateur du Musée de l'Histoire de France Pierre de Nolhac (1859–1936). En 1843, Louis-Phi-

lippe passe entre autres commande de six tapisseries devant faire suite à la tenture des *Maisons royales* d'après Le Brun. On n'est pas certain que cette suite ait été vraiment réalisée. Le Musée de l'Histoire de France conserve cependant six cartons d'après Siméon Jean Antoine Fort (1793–1861) représentant chacun une vue panoramique d'un château français.⁹³ (Fig. 12–13) Louis-Philippe est en outre très engagé dans la décoration d'anciens châteaux comme celui de Pau qu'il fait complètement redécorer d'anciennes et de nouvelles tentures. (P. II, C. 2)

Outre les nombreuses reprises, non seulement d'après Raphaël et Rubens, mais aussi d'après Oudry et Desportes, le reste de la production est surtout dominé par celle des portraits tissés, comme celui de Louis-Philippe, et des tapisseries illustrant un sujet historique comme le *Massacre des Mamelucks* d'après Vernet et la *Conjuration de Strélitz*, d'après Charles Auguste Steuben (1788–1856).⁹⁴

1.1.4.3. La production de tapisseries à la Manufacture royale de Beauvais

La Manufacture royale de Beauvais n'a pas été mentionnée séparément plus tôt dans cette étude, car une grande partie des métiers de basse lisse se trouvait depuis 1792 sur le site des Gobelins où ils restèrent jusqu'en 1825. Toutefois, nonobstant le fait qu'une partie de la production de Beauvais se faisait aux Gobelins, les deux manufactures ont continué à tisser malgré les troubles de la Révolution française, et ceci tout au long du XIX^e siècle. L'histoire de la manufacture commence en 5 août 1664 lorsque Louis XIV signe à Vincennes les lettres patentes en confiant à Louis Hinart (?–1697), premier directeur de Beauvais, l'établissement de la manufacture de tapisseries.⁹⁵ Elle devait, à la différence des Gobelins, se suffire à elle-même par la vente de ses tapisseries, rentrant ainsi dans l'objectif du développement de la production artistique en France. Initialement, l'établissement tisse beaucoup de tapisseries, mais s'intéresse progressivement et de plus en plus aux tissus d'ameublement.⁹⁶ Cette dernière partie de la production devient peu à peu dominante, surtout au XIX^e siècle, mais n'empêche pas le tissage de quelques tentures.⁹⁷ La manufacture a entre autres assuré le tissage de quelques tapisseries sous chaque régime politique. Sous le Premier Empire, Napoléon I^{er} commandait surtout des ensembles mobiliers servant à décorer le Palais des Tuileries, ceux de Saint-Cloud, de Fontainebleau, de Compiègne, de Trianon, de Meudon et d'autres.⁹⁸ Sous la Restauration et la Monarchie de juillet, il s'agit surtout de meubles dont les cartons sont principalement de la main de Dugourc et de de Saint-Ange.⁹⁹ La manufacture tisse cependant à nouveau quelques tapisseries comme



Fig. 12. Siméon Jean Antoine Fort, *Vue panoramique du Château de Compiègne en 1842*, 1843, huile sur toile, carton pour tapisserie, H. 326 cm x L. 171 cm, Château de Compiègne, Compiègne, n° inv. MV4693, C.38.1888, INV.4521.



Fig. 13. Siméon Jean Antoine Fort, *Vue panoramique du Château de Pau*, 1842–1844, huile sur toile, H. 321 cm x L. 168 cm, Musée national du Château de Pau [venant du Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon], Pau, n° inv. MV 4695.

les *Portières allégoriques* (1827–1828) d'après Dugourc destinées à la Salle du Trône du Palais des Tuileries.¹⁰⁰ Sous le Second Empire, elle s'inspire des anciens modèles de Desportes, Gillot, Monnoyer, Oudry, Le Prince, Casanova et d'autres pour tisser des tapisseries. Pour les ensembles mobiliers, elle fait surtout appel à Pierre-Adrien Chabal-Dussurgey (1819–1902) ou à Jules-Pierre-Michel Diéterle (1811–1889). Viollet-le-Duc fournit lui aussi à la manufacture quelques dessins religieux. Sous la III^e République, la manufacture tisse à nouveau plus de tapisseries. Notons la tenture des *Quatre points cardinaux* (1886) d'après Bourgogne, Cesbron, Colin et Français, les *Saisons* (1892–1897) d'après Zuber, l'écran

Amour sur Hippogriffe (1887) d'après Cesbron et Gérôme, *Le jardin du Luxembourg* d'après Ernest Quost (1902–1905), et les dessus de portes *Oiseaux* (1900) d'après le même Cesbron.¹⁰¹

1.1.5. La II^e République (1848–1852)

1.1.5.1. La direction et les activités de la Manufacture des Gobelins sous la II^e République

Après la chute de la Monarchie de juillet en février 1848, l'administration générale des manufactures (Go-

belins, Beauvais et Sèvres) est placée sous l'autorité du Ministère de l'Agriculture et du Commerce, assuré par douze ministres.¹⁰²

En 1848, la direction de la manufacture est confiée au peintre Badin, successeur de Lavocat. En raison de la Révolution de 1848, la Manufacture de Beauvais, autonome depuis 1825, est à nouveau rattachée à celle des Gobelins et ainsi placée sous la même administration. Badin est alors directeur des deux manufactures. Après cette courte fusion de deux ans, les manufactures furent à nouveau séparées. Badin devient directeur de la Manufacture de Beauvais et Lacordaire, architecte et ingénieur, devient en 1850 le nouveau directeur des Gobelins. (Ann. 1)

Pour mieux servir les manufactures nationales, le Ministère décide de créer un organe spécialisé, appelé Conseil supérieur de perfectionnement des manufactures nationales de Sèvres, Gobelins et Beauvais. Le Conseil est fondé le 30 mars 1848. À sa tête se trouve l'artiste français Diéterle secondé par un important groupe d'architectes, de peintres, de sculpteurs, de scientifiques, de critiques d'art et de directeurs. Parmi les membres nommés se trouvent entre autres les architectes Pierre-François-Henri Labrousse (1801–1875) (1848) et Viollet-Le-Duc (1849) et les peintres Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) (1848) et Charles Séchan (1803–1874). Ils discutent principalement de la production des manufactures et conseillent la direction en ce qui concerne les modèles de tapisseries. Le Conseil cesse d'exister fin 1851, ce qui coïncide avec l'avènement du Second Empire.¹⁰³ Durant la III^e République, vers 1870, c'est une Commission de perfectionnement de la Manufacture nationale des Gobelins et de la Commission des Musées de province qui prend le relais, et non pas un Conseil.

Deux ans après l'instauration du Conseil supérieur, la Manufacture des Gobelins elle-même fait également un effort pour rendre la manufacture plus dynamique sur le plan artistique en rétablissant, à l'école de dessin, des cours d'après modèle vivant. Depuis sa réouverture en 1800 sous le ministre de l'Intérieur Chaptal, l'école de dessin a poursuivi ses activités pendant plus de cinquante ans sans l'enseignement du dessin d'après modèle vivant. Celui-ci avait été supprimé par le directeur de la manufacture, Pierre en 1787, cinq ans avant la suppression de l'école de dessin par le ministre de l'Intérieur Roland. Le rétablissement du cours en 1850 apprend aux jeunes lissiers à respecter les proportions des parties du corps humain et à donc mieux interpréter les modèles de tapisseries.¹⁰⁴

Comme la II^e République ne dure que cinq ans, la production est bien évidemment plus restreinte que sous les régimes politiques précédents. La manufacture termine d'abord les tentures en cours, comme la tenture de *l'Histoire de Marie de Médicis* et celle des *Actes des*

Apôtres. Elle commence ensuite d'autres tapisseries de reprise comme *Le Christ mort couché sur son linceul* d'après Philippe de Champaigne (1602–1674) et la tenture de *La Farnésine* d'après Raphaël.¹⁰⁵

1.1.6. Le Second Empire (1852–1870)

1.1.6.1. La direction de la manufacture

Sous le Second Empire, les manufactures, mais également les palais nationaux, sont à nouveau soumises à la liste civile gérée par le ministère de la Maison de l'Empereur. Les manufactures servent alors principalement à décorer les résidences de l'empereur Napoléon III et de son épouse Eugénie. Une situation en faveur du couple impérial qui n'hésite pas à passer des commandes. Mais le pouvoir de l'empereur et de l'impératrice est vite chassé par la guerre franco-allemande (19 juillet 1870–29 janvier 1871) qui causa beaucoup de dégâts sur le plan artistique. Les incendies au château de Saint Cloud (13 octobre 1870), au Palais des Tuileries (23 mai 1871) et au Palais-Royal (24 mai 1871) détruisent plusieurs œuvres dont des tapisseries d'après Chabal-Dussurgey, Diéterle, Badin, Arbant, Desgoffe, Muller, Lambert et Galland.

Le directeur de la Manufacture des Gobelins sous le Second Empire est Lacordaire. Nommé directeur en 1850, il assume cette fonction jusqu'en 1871, date à laquelle il la cède à nouveau au peintre Badin. Ce dernier, qui a déjà été directeur de la Manufacture des Gobelins de 1848 à 1850, occupe ensuite la même fonction à la Manufacture de Beauvais jusqu'en 1871.¹⁰⁶

1.1.6.2. Les commandes

La première partie du XIX^e siècle met l'accent sur la décoration intérieure avec des tissages d'après des tableaux contemporains et d'après d'anciens tableaux et tentures de Raphaël, Rubens, Oudry, Desportes, Champaigne, Titien, Guide et d'autres.¹⁰⁷ Le Second Empire, sous le règne de Napoléon et Eugénie, s'emploie surtout à redécorer leurs palais et leurs châteaux avec des tentures plus ornementales. Les deux principales commandes à l'adresse de la Manufacture des Gobelins concernent la tenture des *Cinq sens* devant décorer le salon cabinet de travail de l'impératrice Eugénie au Palais de l'Élysée et la tenture pour la galerie d'Apolon au Musée du Louvre. La décoration du salon cabinet à l'Élysée est l'œuvre de plusieurs artistes : Baudry, Diéterle, Lambert et Chabal-Dussurgey.¹⁰⁸ L'ensemble décoratif faisant référence aux saisons et aux sens, toujours au dépôt à la manufacture pendant la guerre de 1870, est presque entièrement détruit par l'incendie de



Fig. 14. Artiste inconnu, *Portière florale (1)*, 1852×1870, laine et soie, tapisserie, H. 289.56 cm x L. 119.38 cm, Manufacture Braquenié, Aubusson, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, n° inv. 1949.145A.

Fig. 15. Artiste inconnu, *Portière florale (2)*, 1852×1870, laine et soie, tapisserie, H. 297.18 cm x L. 119.38 cm, Manufacture Braquenié, Aubusson, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, n° inv. 1949.145B.

Fig. 16. Artiste inconnu, *Portière florale (3)*, 1852×1870, laine et soie, tapisserie, H. 287.02 cm x L. 105.41 cm, Manufacture Braquenié, Aubusson, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, n° inv. 1949.145C.

Fig. 17. Artiste inconnu, *Portière florale (4)*, 1852×1870, laine et soie, tapisserie, H. 287.02 cm x L. 105.41 cm, Harvard Art Museum/Fogg Museum, Cambridge, n° inv. 1949. 145D.

la Commune en 1871. Il est remplacé par la tenture des poèmes ou d'Apollon d'après Pierre-Victor Galland (1822–1892).¹⁰⁹

La décoration des murs de la galerie d'Apollon est une tenture d'envergure composée de vingt-huit portraits. Il s'agit d'une sorte de commémoration des rois et des artistes qui ont contribué à la décoration du palais du Louvre. La tenture est toujours en place et ces portraits témoignent de la finesse et de la technicité des lissiers de la manufacture.¹¹⁰ (Fig. 1)

Tout comme son oncle célèbre, Napoléon III, mais aussi son épouse Eugénie, fait exécuter leur portrait en laine d'après des tableaux de Winterhalter et de Galland.¹¹¹

Afin de faire jouer la concurrence, Napoléon III fait également appel à des manufactures privées pour la décoration de ses appartements. À ce sujet, on peut aujourd'hui attribuer les quatre portières florales, qui se trouvent au Fogg Museum à Cambridge (États-Unis), à la Manufacture Braquenié, active à cette époque à Aubusson. (Fig. 14–17) Les portières ont une bordure bordeaux et un centre blanc entouré de feuilles et de fleurs stylisées. Dans deux d'entre elles sont suspendus à un ruban tenu par la bordure florale, un ensemble de fleurs, une vielle à roue, un carquois, une flûte à bec et

une flûte traversière. Dans les deux autres sont suspendus un ensemble de fleurs, une lyre, un cornet et une flûte traversière. Ces tapisseries peuvent être mises en relation avec des tapisseries mises en vente par Sotheby's en 2005.¹¹² (Fig. 18) Il s'agit de tapisseries inspirées par ou ayant inspiré les tapisseries du Fogg Museum. Le fait que Napoléon III s'adresse à une manufacture privée témoigne de son engagement personnel pour le secteur privé, et de l'importance de la qualité de la production croissante de tapisseries dans ce secteur.

1.1.7. La III^e République (1870–1940)

La III^e République connaît un début turbulent. Sortir de la guerre franco-prussienne (19 juillet 1870–29 janvier 1871) en 1871 avec la défaite de la France, signifie également la fin soudaine du Second Empire. L'instabilité et la mauvaise gestion gouvernementale provoquent une colère qui est finalement à l'origine de la période insurrectionnelle, du 18 mars au 18 mai 1871, connue sous le nom de Commune de Paris. Cette insurrection violente et sanglante a aussi causé d'importants dégâts à la manufacture suite à l'incendie du 24 mai.



Fig. 18. Artiste inconnu, *Portières florales (suite de quatre panneaux)*, 1852×1870, tapisserie (au point plat), H. 296,5 cm x L. 114, 5 cm, Manufacture Braquenié, Aubusson, lieu de conservation inconnu.

1.1.7.1. La direction de la Manufacture des Gobelins sous la III^e République

Sous la III^e République, les manufactures se retrouvent sous l'autorité du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. La responsabilité en revient surtout aux secrétaires d'État aux Beaux-Arts et au directeur général des Beaux-Arts.¹¹³ Le *Rapport* de 1878 du directeur Charles-Philippe Chennevières-Pointel (1820–1899), successeur de Blanc, souligne le contrôle strict du ministre de l'Instruction sur la manufacture.¹¹⁴ Chaque dépense ou commande faite par le directeur de la manufacture doit passer par le directeur des Beaux-Arts et le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Un système qui provoque plus d'une fois des tensions entre la manufacture et le Ministère.

Après la réintégration de Badin pendant les mois de mai et juin 1871 et l'intérim de Chevreul de juil-

let à novembre 1871, sept directeurs se succédèrent pour diriger la manufacture sous la III^e République : Darcel (1871–1885), Gerspach (1885–1893), Guiffrey (1893–1908), Geffroy (1908–1926), Eugène Planes (1926–1932), François Carnot (1932–1937) et Guillaume Janneau (1937–1944).¹¹⁵ (Ann.1)

Darcel fait l'École Centrale des Arts et Manufactures à Paris. Il devient par la suite chef d'une manufacture de produits chimiques et conservateur des monuments du Moyen Âge et de la Renaissance au Musée du Louvre en 1862 avant de débiter comme administrateur de la Manufacture des Gobelins en 1871. Il préside régulièrement le jury des expositions internationales pour la section des tapis, des tapisseries et des tissus d'ameublement (Paris, 1867 ; Vienne, 1873 ; Paris, 1878). En tant que directeur, il prône un retour aux traditions anciennes : des tonalités simples, des hachures et la disparition de nuances infinies. Selon Havard, il est le direc-

teur qui a encouragé « une voie nouvelle [...] une sorte de Renaissance. »¹¹⁶ Après sa carrière en tant que directeur de la manufacture, il devient conservateur du Musée de Cluny en 1885 et inspecteur de la Commission des Monuments historiques. En 1885, Darcel est remplacé par Gerspach, connaisseur en céramique et verrerie. Ancien chef de cabinet du ministre des Beaux-Arts en 1870, il est depuis 1876 employé à la manufacture nationale de mosaïque décorative de Sèvres. Gerspach reste directeur des Gobelins durant huit ans et publie des ouvrages importants sur l'histoire et l'enseignement de la manufacture ainsi qu'un premier répertoire des tapisseries exécutées aux Gobelins entre 1662 et 1892.¹¹⁷ En 1893, un nouveau successeur est choisi : Guiffrey. Après des études de droit et de paléographie, Guiffrey débute sa carrière en tant qu'archiviste au Ministère des Finances et à partir de 1866 aux Archives nationales. Il est l'un des auteurs les plus productifs de la Manufacture des Gobelins ayant à son actif au moins vingt livres et articles sur l'histoire de la tapisserie. C'est sous sa direction que la manufacture participe à l'Exposition universelle à Paris (1900). En 1908, Geffroy (1855–1926) est nommé directeur de la Manufacture des Gobelins et y resta jusqu'à sa mort. Lorsqu'il prend ses fonctions de directeur, il a déjà derrière lui une belle carrière en tant qu'auteur de multiples romans et de publications sur les arts et l'histoire. Collaborateur au journal *La Justice*, il y fait la connaissance de Georges Clemenceau (1841–1929) qui l'aide à obtenir sa fonction à la manufacture. Geffroy s'intéresse beaucoup aux artistes contemporains et principalement à Claude Monet (1840–1926). L'amitié entre Geffroy et Monet a des répercussions sur la production de la manufacture. La seule et unique œuvre tissée d'un impressionniste représente les *Nymphéas* de Monet.

1.1.7.2. L'incendie à la Manufacture des Gobelins pendant la nuit du 23 au 24 mai 1871

La guerre franco-allemande oppose la France du Second Empire aux troupes des États allemands sous la direction du royaume de Prusse. Cette guerre concernant l'héritage du trône d'Espagne perdu par la France, se termine par la chute de l'Empire français et la perte d'une partie de l'Alsace-Lorraine.

Pendant cette période de guerre, la Manufacture des Gobelins sert de réserve, de magasin de vivres, d'hôpital militaire installé dans la salle d'exposition, et de réserve de poudre, d'explosifs, d'armes et de munitions, installée dans le pavillon Mulard. Les tapisseries sont transférées de la salle d'exposition, où doit s'installer l'hôpital, vers un magasin de l'école de tapisserie situé sous la salle d'exposition et ensuite vers un magasin voisin et un atelier de peinture. Une fois la Commune

de Paris en place (18 mars–28 mai 1871), l'état-major s'installe dans la manufacture et utilise notamment les dépôts de tapisseries comme lieux de stockage pour l'armée de la Commune, ignorant la présence des tapisseries. L'installation de l'état-major à la manufacture fait du site des Gobelins une cible importante. Lorsque les troupes entrent dans Paris, l'état-major décide de mettre le feu à la manufacture pour effacer toutes traces de ses activités. L'incendie allumé le 23 mai 1871 fait rage pendant trois jours et deux nuits, et détruit des dizaines de tapisseries.¹¹⁸ (Fig. 19) Selon Coural, les pertes concernent « néanmoins 637 tapisseries dans l'incendie des 23–24 mai, évaluées pour un total de 569 357.65 F : 597 tapisseries antérieures à 1832, pour 36 223 F[...], 13 tapisseries fabriquées de 1832 à 1852 (41 300 F), 23 de 1852 au 4 décembre 1870 (450 973.03 F) et 4 en cours d'exécution (40 871,62 F). »¹¹⁹ (Ann. 6) La poudrière, installée dans le Pavillon Mulard où sont conservés un grand nombre de cartons de tapisserie, n'explose heureusement pas. Les cartons sont saufs.¹²⁰

Après la destruction des tapisseries, en contradiction avec l'idéologie du régime républicain mis en place après la Révolution française, la manufacture perd une nouvelle fois dans cet incendie de 1871 un grand nombre de tapisseries anciennes et contemporaines. Cette troisième destruction majeure dans l'histoire de la manufacture au XIX^e siècle représente une grande perte pour le patrimoine français. Les dégâts auraient néanmoins pu être plus désastreux encore sans les précautions prises par le Garde Meuble. Ce dernier, situé au quai d'Orsay, était rempli de meubles et de tapisseries. Étant donné les menaces de destruction, il fut décidé de transporter les meubles au Musée du Louvre et les tapisseries aux sous-sols du Palais des Tuileries. Même si les Tuileries et ses décors furent incendiés sous la Commune, les sous-sols furent épargnés ainsi que les tapisseries. C'est grâce à ces précautions que fut sauvegardée entre autres la tenture de *l'Histoire de Marie de Médicis* d'après Rubens, venant de la galerie de Saint-Cloud.¹²¹

1.1.7.3. Les commandes

La III^e République couvre soixante-dix ans de production artistique, et onze expositions universelles, dont une grande partie à Paris (1878, 1889, 1900, 1937). La ville est alors considérée comme la capitale du monde. Cette explosion artistique influence également la production de la Manufacture des Gobelins. Remarquons les nombreuses commandes pour des bâtiments et des salles publics, ce qui contraste avec la production antérieure. Au début du siècle, la manufacture produisait uniquement pour la maison royale, impériale ou républicaine. Les tapisseries occupaient des espaces privés ou étaient tissées pour servir de cadeaux diplomatiques. Même si ces



Fig. 19. «Les ruines de Paris – Les Gobelins – état actuel de l’atelier du professeur de dessin et de l’ancienne salle d’exposition. (D’après nature, par M. Ryckebusch) et G. Marichal, après la Commune, en 1871, photographie d’après gravure, Archives photographiques : Archives N.M. Carnavalet Sèvres, Mobilier national. Paris, n° inv., Cl. 71111.

activités se poursuivent sous la III^e République, et encore aujourd’hui, les tapisseries occupent néanmoins de plus en plus les espaces publics où elles sont davantage confrontées au spectateur. À titre d’illustration, la Manufacture des Gobelins reçoit entre autres des commandes de tapisseries pour l’entrée centrale du nouveau Musée de céramique de Sèvres, pour la salle du buffet ou le foyer de l’Opéra Garnier à Paris (1872–1875)¹²², pour la Comédie-Française à Paris (1892–1895)¹²³, pour le salon de billard du Palais de l’Élysée (1879–1890)¹²⁴, pour la Bibliothèque nationale à Paris (1880–1902)¹²⁵, pour la première chambre du Palais de Justice de Rennes (1895), pour la faculté de Médecine de Bordeaux (1890–1892)¹²⁶, pour la salle des fêtes de la mairie du XIII^e arrondissement de Paris (1899).¹²⁷ (Fig. 2–3) La plupart des sujets des tapisseries destinées à ces lieux publics font directement référence au cadre dans lequel les tapisseries se trouvent. Les sujets de la tenture d’après Alexis-Joseph Mazerolle (1826–1889) pour le foyer de l’opéra Garnier, à savoir du *Vin*, des *Fruits*, du *Thé*, du *Café*, de la *Pâtisserie*, de la *Pêche*, les *Glaces*, de la *Chasse*, en sont

un bon exemple. Si, pour ces nouvelles commandes, la manufacture s’adresse aux artistes contemporains, ce n’est pas pour autant qu’elle met fin à la production de certaines reprises comme le *Saint Jérôme* d’après Le Corrége (1489–1534) ou une *Charité* d’après André del Sart (1486–1530) tissées au XIX^e siècle.

Par rapport à la III^e République, les tapisseries comportant une iconographie innovante, aussi appelée ‘décorative’, sont plus nombreuses. Elles ne sont pas strictement décoratives, mais historiées. Le terme ‘décoratif’ renvoie alors à l’ajout des éléments caractéristiques de la tapisserie comme une bordure et un palet de couleurs plus restreint, pour évoquer davantage le côté ‘décoratif’ de la tapisserie. Un phénomène important auquel le dernier chapitre de cette étude accordera plus d’attention. (P. III, C. 3) Le chapitre montre qu’il existe une distinction évidente entre les reprises d’après des tapisseries d’artistes précédents et les soi-disant tapisseries ‘décoratives’. Parmi ces dernières, on distingue encore un certain nombre de genres et de types. Les cartons sélectionnés par la manufacture en vue du tissage sont

les messagers soit d'un héros ou d'une héroïne nationale et patriotique, comme c'est le cas pour la tenture de la *Vie de Jeanne d'Arc*, soit d'un personnage culturel de grande importance, comme le prouvent la tenture de la Bibliothèque nationale ou la tenture de la Comédie-Française. Les tapisseries peuvent également transmettre des valeurs républicaines comme dans *Le mariage civil*. (Fig. 5) Il existe aussi, bien évidemment, des tapisseries avec une connotation politique plus explicite, comme *La conquête de l'Afrique*, d'après Georges Rochegrosse (1859–1938) qui souligne la présence 'bienfaisante' des Français et de la culture française au sein du Soudan, leur colonie.

À l'instar de la production française d'État, la production textile privée s'adapte aussi à la demande croissante de tapisseries au XIX^e siècle. Dans ce qui suit, on découvrira les activités de quelques manufactures de tapisseries privées en France.

1.2. Les manufactures de tapisserie privées en France

Lorsque l'on consulte des catalogues d'expositions du début du XIX^e siècle, il est parfois difficile de savoir si la manufacture privée mentionnée ne fabrique que des tapis ou si elle réalise également des tapisseries. Il arrive souvent que les auteurs des catalogues ne fassent pas la différence et ne parlent que de 'tapis'.¹²⁸ Il semble toutefois que la production de tapisseries dans les manufactures privées était moins en vogue au début du siècle. Ni les catalogues d'expositions ni les produits ne font état d'une abondante production en matière de tapisserie dans les premières décennies. Ce qui contraste avec les nombreuses manufactures privées qui à la même époque produisent des tapis, des moquettes et des étoffes d'ameublement à discrétion. Rien qu'à Aubusson, il existait au XIX^e siècle encore douze manufactures textiles employant au total « 400 ouvriers, 130 ouvrières et 30 apprentis des deux sexes. »¹²⁹

Une manufacture qui revient régulièrement dans les Expositions des Produits de l'Industrie française et dans les expositions nationales est celle de la famille Sallandrouze à Aubusson (Creuse). Fondée par ses parents Jean Sallandrouze de Lamornaix et Octavie-Geneviève Dabit, la manufacture fabrique initialement sous Charles-Jean Sallandrouze de Lamornaix (1808–1867), surtout des tapis.¹³⁰ Outre sa position en tant qu'industriel, Sallandrouze s'est aussi engagé en politique à Aubusson et pour le département de la Creuse, pour lequel il est même devenu député au Corps législatif.¹³¹ Il a une manufacture à Aubusson et un magasin à Paris, 23 boulevard Poissonnière où il vend, au moins depuis 1844, des tapis, des moquettes, des portières et des veloutés. En 1844, il expose à l'Exposition des Produits

de l'Industrie un tapis remarquable intitulé *Fôret Vierge* destiné à un hôtel de ville.¹³² En tant que manufacturier de tapis connu, il est désigné à maintes reprises comme membre du jury de la section des textiles, entre autres à l'Exposition des Produits de l'Industrie française en 1844, délégué du gouvernement français à l'Exposition universelle de Londres en 1851 et membre du jury à l'Exposition universelle de Paris en 1855.

Alexis Sallandrouze, un cousin de Sallandrouze de Lamornaix, fonde en 1838 sa propre manufacture de tapis, également à Aubusson. En 1839, il participe pour la première fois à l'Exposition des Produits de l'Industrie française et y obtient une médaille de bronze. Pendant l'exposition suivante en 1844, où Sallandrouze de Lamornaix fait partie du jury, son cousin reçoit un rappel de médaille de bronze. Exceptionnellement, et pour donner plus de cachet à son stand d'exposition, il avait tissé une tapisserie dont le sujet était « oriental ».¹³³ Aujourd'hui, cette tapisserie est conservée au Musée du Louvre et intitulée *L'Asie*.¹³⁴ (Fig. 20–21) Le motif de cette tapisserie est attribué à Jean-Baptiste-Amedée Couder (1797–1864) qui le dessine vers 1840. Il représente un éléphant richement paré portant sur le dos une femme dans un howdah. L'éléphant est entouré de toute espèce de végétaux, d'animaux et d'oiseaux exotiques. La tapisserie comporte une bordure ornée de colonnes de Salomon décorées, une structure architecturale avec des niches et une arcade orientale en accolade avec des guirlandes dans la partie supérieure, et des imitations de décorations murales orientales dans la partie inférieure. La tapisserie qui devait captiver le public à l'Exposition des Produits de l'Industrie de 1844 et rappeler la tenture des *Indes* d'après Alexandre-François Desportes (1661–1743), réalisée par la Manufacture des Gobelins et très populaire au XVIII^e siècle, attire entre autres l'attention de Théophile Gautier (1811–1872) : « L'on a surtout remarqué un grand tapis représentant un éléphant dans un paysage asiatique, à la végétation touffue, diaprée de paons faisant la roue, d'aras, de kakatoès, à la manière de ces tableaux zoologiques de Desportes, symbolisant, par un choix d'animaux, une des quatre parties du monde ». ¹³⁵ Par la suite, la manufacture d'Alexis Sallandrouze a été brevetée par le roi et ainsi appelée Manufacture royale d'Aubusson. Comme Charles-Jean, Alexis ouvre un magasin à Paris, 15 rue Taitbout. Un troisième membre de la famille, J.-J. Sallandrouze, fabrique également des tapis à Aubusson. Tout ce que l'on sait au sujet de ce dernier, c'est qu'il expose en 1844 « des tapis écossais, des tapis ras et des jaspés » pour lesquels il a obtenu la médaille d'argent.¹³⁶

Une deuxième manufacture dont le nom est associé à la fabrication de tapis et de tapisseries depuis le XVII^e siècle est celle de Tabard. Elle expose ses produits pour la première fois à l'Exposition des Produits de l'Industrie de 1844 et obtient d'emblée une médaille de bronze.¹³⁷



Fig. 20. D'après Jean Baptiste Amédée Couder, *L'Asie*, 1844, fil de métal, soie, laine, tapisserie, H. 5,68 m x L. 7,16 m, Manufacture de Charles-Jean Sallandrouze de Lamornaix, Aubusson, Paris, Musée du Louvre, n° inv. OA11775. Don de la fondation Simone et Cino del Duca en 1994/5.



Fig. 21. Carte de publicité de la manufacture d'Alexis Sallandrouze avec le dessin de la tapisserie *L'Asie*, exposée à l'Exposition des Produits de l'Industrie en 1844.

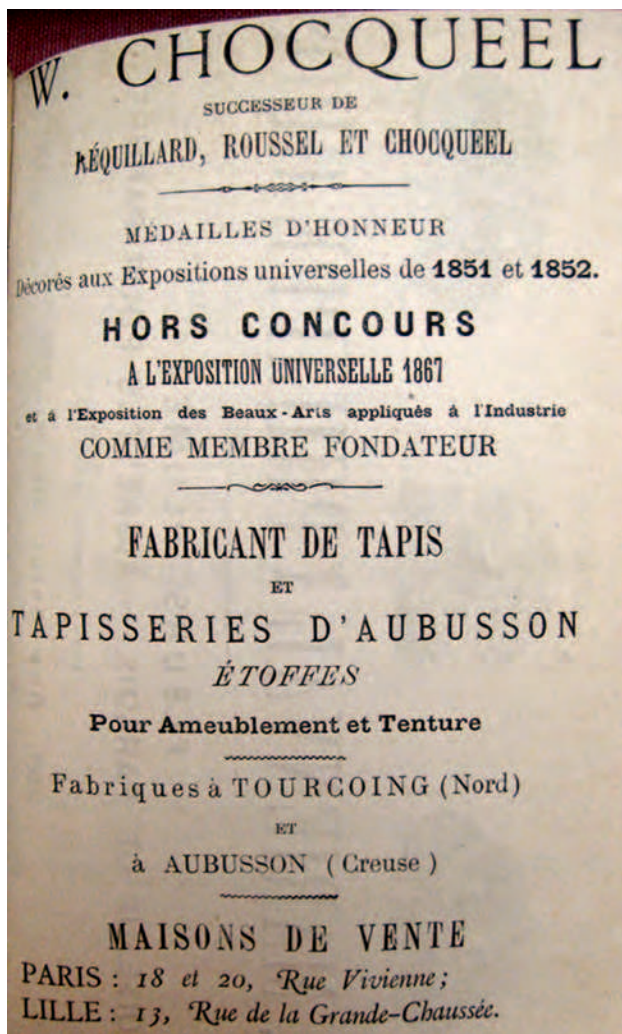


Fig. 22. Page de publicité de la maison W. Chocqueel, successeur de Réquillard, Roussel et Chocqueel

Une troisième manufacture, celle de Réquillard, Roussel et Chocqueel, est fondée vers 1831, plus ou moins en même temps que les manufactures Sallandrouze et Demy-Doineau. Les ateliers de Réquillard, Roussel et Chocqueel sont installés à Tourcoing et à Aubusson où ils fabriquent « des tapis et des tapisseries d'Aubusson, des étoffes pour ameublement et tenture. »¹³⁸ Leurs magasins de vente sont situés à Paris, au 20 rue Vivienne, et à Lille, 13, rue de la Grande-Chaussée. (Fig. 22) Ils sont donc les voisins des concurrents Braquenié, qui s'installent rue Vivienne en 1833. En 1855, la manufacture de Réquillard, Roussel et Chocqueel emploie 1500 ouvriers.¹³⁹ Elle participe à plusieurs expositions où elle obtient des prix : en 1844 et en 1849 la médaille d'or aux expositions des Produits de l'Industrie à Paris, en 1851, la médaille de première classe à l'Exposition universelle de Londres et en 1855 la médaille d'honneur à l'Exposition universelle de Paris. D'autres médailles suivront en 1862 et en 1867. Ses tapis, ses tissus d'ameublement et ses tapisseries sont surtout appréciés en rai-

son de la « la richesse artistique des dessins et la beauté des couleurs. »¹⁴⁰

Une quatrième manufacture, celle de Demy-Doineau, est souvent associée à la production de tapis et de tapisseries. Demy-Doineau n'avait pourtant pas débuté comme fabricant, mais plutôt comme négociant. Depuis 1824, la manufacture Demy-Doineau était établie comme marchand de « laine-fer et meubles » au 8, rue de Buci à Paris.¹⁴¹ Vers 1830, la manufacture de Demy-Doineau se spécialise dans la fabrication et la vente de tapis divers : « tapis de pied de diverses manufactures françaises et étrangères, tapis d'Aubusson, moquettes en tout genre, dessins nouveaux et très variés, dessus de tables imprimés et en relief, tapis de foyers de toute espèce ». ¹⁴² Le succès lui sourit, elle agrandit son magasin du 8 au 10, rue de Buci et ouvre vers 1833 une autre boutique au 16, rue Vivienne à Paris.¹⁴³ (Fig. 23) Voulant satisfaire sa clientèle croissante, Antoine Demy (1799–1849), marié en 1925 avec Louise-Désirée Doineau (1798–1873), cherche un associé qu'il trouva en la personne d'Alexandre Braquenié (1812–1879), fils l'un des contremaîtres de la célèbre manufacture de tapis Piat et Lefebvre de Tournai, Pierre Joseph Braquenié (1789–1867).¹⁴⁴ (Ann. 3.1) Cette dernière manufacture existe depuis 1786 et fut certainement l'un des principaux concurrents de Demy-Doineau.¹⁴⁵ Trois ans plus tard, en 1845, le frère d'Alexandre, Henri-Charles Braquenié (1815–1897), rejoint également la société et épouse Marie-Esther Demy-Doineau (1830–1902), fille de Demy.¹⁴⁶ Suite à cette nouvelle association, la société change de nom et devient « Demy-Doineau et cie ». Cette même année, le magasin de la rue de Buci est abandonné au profit de celui de la rue Vivienne. Vers 1855, les frères Braquenié rachètent à la société 'Demy-Doineau et Braquenié' ce magasin de tapis et de tissus d'ameublement, ainsi que les ateliers situés à Aubusson.¹⁴⁷

La prise en charge par les frères Braquenié est le début de la Manufacture Braquenié, 'Braquenié frères' (1858–1875), fabricants de tapis et de tapisseries, à la fois active en France et en Belgique.¹⁴⁸ En France, les ateliers de production sont installés à Aubusson et en Belgique, d'abord à Ingelmunster et ensuite à Malines. À l'époque, leur maison de vente est située au 16, rue Vivienne à Paris, à proximité de la maison Choqueel. La manufacture reçoit plusieurs prix : en France — en 1851, à Londres — en 1853, à New York et en 1855 à Paris. Leur production est fort appréciée :

« Les pampres, les fruits, les oiseaux, les gifures allégoriques des quatre saisons, tout cela vit, brille et sourit sur ces toiles d'un nouveau genre. Le coloris de nos maîtres n'a rien de plus éclatant ni de plus gracieux. En contemplant ces lignes si pures, ces paysages si vrais, ces conceptions à la fois si nobles et si simples, où les arts, les sciences et l'industrie mêlent leurs attributs aux beautés de la nature, on croirait que le génie d'un Lesueur a passé par là. Décrire, comme il



FABRIQUE DE TAPIS.

DEMY-DOINEAU ET C^{IE},

rue Vivienne, 16, maison du PAGE. — Manufacture royale à Aubusson (Creuse).

L'industrie des tapis et tapisseries remonte à une époque très-reculée, et elle a fait depuis quelques années de notables progrès en France, car la production s'y est élevée de 3,500,000 fr. à 7 millions, en même temps que les prix ont baissé de 8 à 25 p. 100, suivant les différentes qualités. Aujourd'hui, les tapis ne sont plus considérés seulement comme objets de luxe; on peut s'en procurer de fort beaux à des prix très-moindres, et les artistes les plus distingués ne dédaignent point de prêter le concours de leur talent à cette importante fabrication. Entre les maisons de ce commerce qui jouissent d'une réputation méritée, nous citerons en première ligne celle de MM. Demy-Doineau et compagnie.

La supériorité qui distingue tous les produits sortant de la manufacture de ces messieurs, leur a valu deux médailles à l'Exposition de 1844: l'une pour leurs magnifiques tapis d'appartements, l'autre pour leurs belles tapisseries pour meubles. On sait que les fabriques d'Aubusson sont sans rivales dans le monde; et c'est encore à elles que revient l'honneur de ces magnifiques tapis ras et velours, comme aussi de ces élégantes portières qu'on a tant admirées à la dernière Exposition. Nulle part nous n'avons vu l'éclat et la variété des couleurs unis avec plus d'art à la richesse du dessin que dans les tapis armories ou pour églises, les tapisseries pour meubles à l'instar de Beauvais, les moquettes, doubles tissus, tapis jaspés, etc., dont les vastes magasins de MM. Demy-Doineau et compagnie recèlent un nombreux assortiment. Aussi les produits de cette honorable maison, recherchés avec empressement, figurent-ils pour une somme importante dans le chiffre de nos exportations.



Fig. 23. Page de publicité de la fabrique de tapis Demy-Doineau et Cie, Paris/Aubusson.

le faudrait ces splendides panneaux de tapisserie, ces riches tentures, dignes du grand siècle qu'elles rappellent, serait peindre autant de chefs-d'œuvre. »¹⁴⁹

Le développement d'une technique permettant de supprimer l'envers des tapis, des tapisseries et des rideaux, en faisant les nœuds au milieu des trames, de façon à ce que les deux faces du tissu soient également belles, constitue l'intérêt particulier de cette manufacture.¹⁵⁰ « Grâce à son invention, les tapis de table, les rideaux, les tentures éternisent leur fraîcheur, et doublent les jouissances de leur luxe. »¹⁵¹ L'envers est donc aussi beau que l'endroit.¹⁵² Cette technique n'est pourtant pas nouvelle. La tenture représentant *l'Apocalypse d'Angers* (vers 1377–1382) conservée au Château d'Angers en est un exemple précurseur. Comme l'a déjà montré la première partie de cette étude, on a fort peu publié au sujet de la production de la Manufacture Braquenié, surtout en France.¹⁵³ Sauf quelques catalogues d'expositions et quelques catalogues de ventes, comme celui de 1895 qui parle d'une « Magnifique suite de sept tapisseries exécutées par Braquenié, représentant des sujets mythologiques d'après Boucher, Pierre, Vien, Van Loo, Gérard, etc. »,¹⁵⁴ et celui de 2005.¹⁵⁵ Un sérieux dépouillement et une classification des archives de Guéret (Creuse) pourraient clarifier l'étendue de la production. On associe généralement la production de tapisseries à la manufacture de Malines et celle des textiles d'ameublement à la manufacture d'Aubusson. Au XIX^e siècle, la Manufacture Braquenié était l'une des seules manufactures privées à tisser et à exporter autant de tapisseries et à résister aussi bien à la concurrence anglaise.¹⁵⁶ Dans un article de Hillie Smit, on apprend entre autres que la manufacture exporte jusqu'aux Pays-Bas pour décorer les intérieurs, de deux familles au Herengracht à Amsterdam, entre autres les intérieurs de la maison du couple Willet (vers 1865) (aujourd'hui Musée Willet-Holthuysen) et celles du couple Van Loon (vers 1870).¹⁵⁷ Le succès s'explique en partie par l'implantation parallèle des frères en Belgique.

1.3. Les manufactures de tapisserie en Belgique. Renouer avec la tradition

La production de tapisseries est l'un des métiers d'art les plus importants de Flandre et du Brabant, de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle. Son âge d'or se situe principalement aux XV^e et XVI^e siècles, comme l'illustre, à Anvers vers 1550, l'ouverture d'un grand dépôt de tapisseries, appelé *Tapissierspand*. Cette bourse vend aux plus grands souverains de l'époque et procure un emploi à 12.000 personnes à Bruxelles, et à plus de 20.000 ouvriers à Audenarde et dans ses environs. Les guerres de Religion, à la fin du XVI^e siècle, font fuir à l'étranger beaucoup de tapissiers, souvent

protestants. Certains s'installent à Paris où ils travaillent sous la direction du roi Henri IV (1553–1610) ; d'autres se dirigent vers le nord et s'installent principalement à Delft et à Gouda.¹⁵⁸ Les quelques manufactures encore existantes au XVIII^e siècle ferment au fur et à mesure. La manufacture de Jean-Baptiste Brandt à Audenarde ferme en 1772 et celle de la famille de Jacques Van der Borgh à Bruxelles en 1794, l'année de la chute des Pays-Bas autrichiens.¹⁵⁹ Plutôt que de changer de métier, beaucoup de tapissiers préfèrent partir à l'étranger. C'est ainsi que des tapissiers flamands se retrouvent à Saint-Petersbourg en Russie pour y travailler dans la manufacture fondée par Pierre le Grand (1672–1725). D'autres partent pour la France.

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, après une absence de manufactures de tapisseries de près de soixante ans, deux manufactures s'installent l'une à Ingelmunster près de Courtrai, l'autre à Malines. Toutes deux sont dirigées par les deux frères Braquenié, dont on a déjà brièvement mentionné les activités en France.

1.3.1. Les frères Braquenié en Belgique

Les frères Braquenié, déjà actifs en France depuis la première moitié du XIX^e siècle, s'engagent dans une nouvelle démarche probablement suite à une rencontre avec le comte Charles Albéric Clément Descantons de Montblanc lors de l'exposition de 1855. Les Braquenié deviennent de 1857 à 1869 les associés du comte de Montblanc dans la manufacture d'Ingelmunster.¹⁶⁰ En 1870, à la fin de leur contrat comme associés à Ingelmunster, les Braquenié s'installent à Malines. Henri-Charles Braquenié, père de quatorze enfants (Ann. 3.2.–3.3), met ainsi un terme non seulement à sa collaboration avec la famille Montblanc, mais aussi avec Demy-Doineau et s'assure en 1875 la collaboration de Messieurs Defosse et Dautzenberg, les époux de deux de ses filles. La maison porte donc le nom de 'Braquenié et cie' et ceci jusqu'en 1991, date du rachat du fonds Braquenié par la société Pierre Frey.¹⁶¹

1.3.2. La manufacture d'Ingelmunster

Le baron Charles Albéric Clément Descantons de Montblanc fonde en 1857 un établissement de tissage à proximité du Château d'Ingelmunster.¹⁶² Né à Paris en 1785, Montblanc s'installe à Ingelmunster dans les années 1830 et prend la nationalité belge. En 1832, il épouse la marquise Virginie Louise de Rocques de Montgaillard (1812–1889), originaire de Metz. De ce mariage naquirent cinq enfants, dont Albéric-Marie-Ghislain (1834–1914) qui fut également directeur de la manufacture. Montblanc reçoit le titre de baron d'Ingelmunster en 1838

en tant qu'héritier universel de Charles-Joseph de Ploutho (-1825) et Ferdinand d'Ingelmunster. Après l'obtention de ce titre, qui est fêtée au Château d'Ingelmunster, il obtient également le titre de comte du roi Louis-Philippe en 1841. Montblanc meurt à Paris le 30 juillet 1861, à l'âge de soixante-dix-sept ans. On se souvient de lui comme d'un grand connaisseur en art et en sciences.¹⁶³ Son plus grand mérite réside dans son investissement dans la création de la manufacture d'Ingelmunster. Il n'en finance pas seulement la construction des bâtiments, débutée en 1856, mais également les matériaux et les métiers.¹⁶⁴ (Fig. 24) Les raisons de ce placement sont certainement dictées en partie par l'appât du gain, mais ne prévalent pas sur l'intérêt sincère qu'il porte aux arts et sur l'aide sociale à laquelle il estime devoir contribuer.

La région d'Ingelmunster doit faire face depuis le début du XIX^e siècle à de mauvaises récoltes de pommes de terre et au choléra qui se répand partout. Outre ces catastrophes naturelles, le travail du lin, jadis prospère dans la région de Courtrai-Tielt, souffre de l'industrialisation. Le filage du lin qui se faisait à la main cède la place au filage mécanique. Une main-d'œuvre abondante se retrouve ainsi au chômage et risque de sombrer dans la pauvreté.¹⁶⁵ Montblanc voit alors le double profit que peut représenter l'investissement dans une manufacture de tapisserie. Il fut apprécié pour sa création de nouveaux emplois, et il y trouva son profit, puisqu'il avait à sa disposition une main-d'œuvre bon marché déjà familiarisée avec la production textile. Les journaux, *Le Pays* et le journal libéral *Journal de Bruges*, l'honorent surtout comme bienfaiteur.¹⁶⁶ Une notice concernant la manufacture d'Ingelmunster, publiée à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1878, décrit comme suit l'initiative de Montblanc : « restituer à la Belgique une des gloires de son ancienne industrie, donner un nouvel élément de travail à une commune populeuse éprouvée par la crise de l'industrie linière, telle fut la pensée généreuse qui l'inspira ». ¹⁶⁷ Cet acte philanthropique devient presque légendaire lorsque son petit-fils, Jacques de Montblanc (1896–1970), écrit en 1934 que « Mede omwille van de ellendige toestand van de bevolking in slechte tijd werd deze manufactuur opgericht » [en plus de la situation misérable au sein de la population, la manufacture fut érigée dans des temps difficiles].¹⁶⁸

Comme déjà mentionné, Montblanc trouve ses associés en la personne des frères Braquenié. Ils se rencontrent à Paris où Montblanc vit avec sa famille au 8 rue de Tivoli. Henri-Charles et Alexandre Braquenié avaient accumulé un savoir technique dans leurs manufactures d'Aubusson et de Felletin, et surtout acquis un sens commercial dans leur maison de vente à Paris. Le 16 mai 1857, les frères Braquenié signent un contrat de douze ans avec Montblanc, contrat stipulant qu'il est interdit aux deux frères de créer une autre manufac-



Fig. 24. La manufacture de tapisserie à Ingelmunster avant sa démolition.

ture en Flandre occidentale ou orientale (Ann. 3.4.1). La direction générale de la manufacture d'Ingelmunster tombe entre les mains de Désiré Van Ooteghem.¹⁶⁹ Quant Montblanc décède en 1861, ce sont sa veuve, la comtesse de Montblanc, et les Braquenié qui prennent le relais. Une fois les Braquenié partis en 1869 pour leur propre manufacture à Malines, la production reste entre les mains de la comtesse et de ses enfants Charles Ferdinand, Berthe Clémentinen, Albéric Marie (1834–1914), Ernest Charles (1838–1925) et Louise Caroline (1847–1919).¹⁷⁰ (Ann. 3.4.2.) Après le décès de la comtesse le 2 juin 1889, les enfants poursuivent les activités jusqu'en 1914, mais sans grandes réalisations à la clé.¹⁷¹ Pendant la Première Guerre mondiale, lorsque les troupes allemandes s'installent au château, les métiers de tissage sont brûlés.

La manufacture d'Ingelmunster se trouvait à quelques centaines de mètres du château où logeait le baron.¹⁷² Elle contenait un atelier de basse-lisse, une teinturerie et une 'école' de dessin. Sa période de gloire se situe surtout entre 1857 et 1869, sous l'association des frères Braquenié. À cette époque, elle reçoit régulièrement des commandes de tapisseries et surtout des commandes de tapis et de tissus pour fauteuils, chaises, canapés et rideaux.¹⁷³ La majorité des tapisseries exécutées étaient des « tenières », ainsi nommées d'après les tableaux de David Teniers Le Jeune (1610–1690).¹⁷⁴ La représentation de fêtes champêtres, de marchés, d'activités populaires où l'on fume, l'on boit et l'on joue, attire le public bourgeois qui les achète. Parmi les commanditaires se trouvent l'État, la noblesse, comme le Prince de Ligne, le comte du Chatel, le comte d'Oultremont, la bourgeoisie et aussi la famille de Montblanc. Un tapis qui se trouve dans l'église Saint-Julien des Flamands à Rome, par exemple, est un cadeau offert par la mère du roi Albert I^{er}, Marie de Flandre (Marie de Hohenzollern-Sigmaringen) (1845–1912). Sur le tapis figurent les armes de la



Fig. 25. Artiste inconnu, *Vue sur le Château de Laeken*, 1857, tapisserie, H. 310 cm x L. 195 cm, Manufacture d'Ingelmünster, Château de Ciergnon, Belgique (collection de la famille royale belge).
Inscriptions : *Ingelmünster 1857.*

comtesse Marie de Flandre entourées de fleurs sur fond rouge foncé. Le tapis porte l'inscription « Braquenié & Cie, Ingelmünster » et fut tissé entre 1860 et 1869.¹⁷⁵

La tapisserie la plus précoce de la production s'intitule *Vue sur le château de Laeken* et fut fabriquée en 1857. (Fig. 25) L'histoire de cette tapisserie est peu connue. Maréchal propose même plusieurs retissages.¹⁷⁶ Elle se trouve actuellement au Château de Laeken et fait partie de la collection de la reine Fabiola.¹⁷⁷ Le carton fut vendu en 1902.¹⁷⁸ Le château occupe le milieu de cette tapisserie longitudinale. À l'avant-plan se trouvent de la verdure et des arbres qui créent la perspective dans la tapisserie. L'ensemble est bordé d'un décor d'arabesques, de baldaquins, d'oiseaux, d'un encensoir et d'un cartouche portant l'inscription : « Vue du château de Laeken ». La composition rappelle celle des *Mois* ou *Les résidences royales* de Le Brun. Dans cette dernière, réalisée entre 1668 et 1680, Le Brun représente également un château royal français derrière un premier plan animé. Le choix de la manufacture d'Ingelmünster de reprendre précisément la composition de la tenture

de Le Brun, semble logique pour une jeune manufacture. Elle voulait ainsi s'inscrire dans une tradition bien connue et montrer qu'elle était capable de tisser des tapisseries semblables en qualité et en dessin.

Parmi les premiers retissages exécutés par la manufacture se trouve celui de la salle des échevins du *Franc de Bruges* au Palais de Justice de Bruges. La tenture avait été réalisée d'après les cartons de Charles Laureyns qui s'était basé sur d'anciennes tapisseries du XVI^e retrouvées au Palais de Justice.¹⁷⁹ La tenture originale avait été tissée vers 1530 ou 1545 dans l'atelier d'Antoon Segon à Bruges, d'après les modèles de Lanceloot Blondeel, Willem de Hollandere ou Joos van der Beke. (Fig. 26) La nouvelle tenture tissée entre 1858 et 1860/1868 représente des verdures millefleurs animées d'animaux et d'oiseaux ainsi que les armoiries du Franc de Bruges, de l'Autriche, de la Toison d'Or entourées d'anneaux de verdures et de putti.¹⁸⁰ (Fig. 27) C'est probablement pour montrer leur savoir-faire qu'ils ont préféré retisser la tenture plutôt que de la restaurer. En revanche, il n'est pas exclu que la manufacture ait



Fig. 26. Gilles van Tilborgh / Gilles de Thilbrugge, *Rechtzitting in de Collegekamer van het Brugse Vrije*, [avec la tenture d'après Lanceloot Blondeel, Willem de Hollandere ou Joos van der Beke, *Verdures aux millefleurs et aux armoiries*, 1530 ou 1645, tapisserie, atelier d'Antoon Segon, Bruges], 1659, huile sur toile, Musée de Brugse Vrije, Bruges.



Fig. 27. D'après Charles Laureyns, *Verdures du Brugse Vrije*, 1859, tapisserie, mesures ?, Manufacture d'Ingelmunster, Brugse Vrije, Bruges.
Inscriptions : Ingelmunster/Braquenié Frères et Compagnie 1859

réalisé ce tissage parce que l'état de la tenture originale rendait toute restauration impossible. Par peur de perdre l'ancien ensemble, on aurait commandé un retissage.¹⁸¹ La tapisserie la plus originale, qui est toujours conservée à la mairie d'Ingelmunster, s'intitule *Le siège du Château d'Ingelmunster en 1580*.¹⁸² (Fig. 28) (P. III, C. 3) Elle fut tissée entre 1877 et 1878 d'après le carton du peintre et illustrateur Adolf Karol Sandoz (1845 ?– 1921 ?) en vue de l'Exposition universelle de Paris en 1878.¹⁸³ Sandoz, originaire d'Odessa, vient à Paris vers 1866 pour étudier l'architecture et la peinture à l'École des Beaux-Arts, avec Puvis de Chavannes (1824–1898) et Jules-Élie Delaunay (1828–1891).¹⁸⁴ Une autre tapisserie remarquable, d'après le carton de Sandoz, s'intitule *Philippe le Bel reçoit les échevins de Bruges*. Elle fut détruite dans l'incendie du château en 2001, mais le carton est conservé également à la mairie d'Ingelmunster. (Fig. 29–30) La tapisserie avait été réalisée entre 1883 et 1885 et exposée la même année à Anvers.¹⁸⁵ Sandoz s'inspire lui aussi de l'histoire d'Ingelmunster. En 1887, il réalise également une tapisserie représentant *La dernière chasse de Marie de Bourgogne*. La tapisserie est perdue, mais le carton se trouve probablement dans une collection privée à Ingelmunster.¹⁸⁶ (Fig. 31)

La manufacture participe à plusieurs reprises à des expositions nationales et internationales. Sa première exposition a lieu à Bruxelles en 1861.¹⁸⁷ Elle expose ensuite à Londres en 1862 où elle obtient la médaille d'argent, à Paris en 1867, où elle reçoit la même récompense, à Vienne en 1873, où elle est mise hors concours en raison de problèmes avec ses concurrents Braquenié.¹⁸⁸ En 1877, elle reçoit à Gand la Médaille



Fig. 28. D'après Adolf Karol Sandoz, *Siège du Château d'Ingelmunster en 1580*, 1877–1878, tapisserie, H. 350 cm x L. 470 cm, Manufacture d'Ingelmunster, Mairie – Salle de fête, Ingelmunster.

d'Excellence¹⁸⁹ et à Paris en 1878 à nouveau la médaille d'argent.¹⁹⁰ Sa dernière exposition aura lieu à Anvers en 1885 où elle a reçu une haute distinction.¹⁹¹

En 1869, le contrat entre les frères Braquenié et la famille de Montblanc se termine. Avec le départ des frères Braquenié, la production de la manufacture d'Ingelmunster dépérit progressivement. La manufacture participe encore à quelques expositions, mais souffre de la concurrence de ses anciens associés, installés au 24 (plus tard au n° 20) rue Goswin de Stassart à Ma-

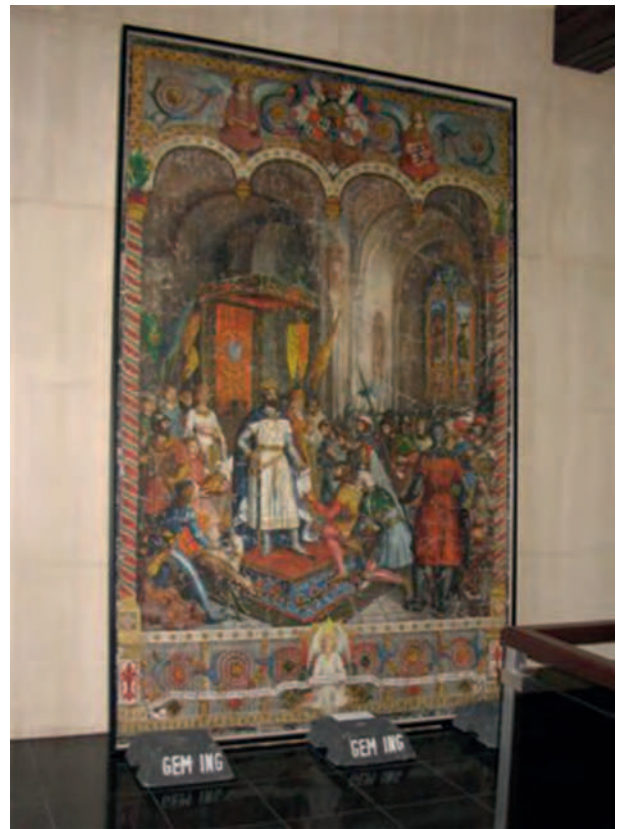


Fig. 29. Adolf Karol Sandoz, *Philippe le Bel reçoit les échevins de Bruges, 1297*, 1883–1884, carton pour tapisserie, H. 335 cm x L. 215 cm, Manufacture d'Ingelmunster, mairie, Ingelmunster.

lines depuis 1869 où ils restèrent jusqu'à la fermeture au cours de l'été 1987.¹⁹² La plupart du temps, la manufacture reprend les cartons de ses anciens associés Braquenié. Elle devait toutefois se pourvoir en nouveaux modèles, mais par manque d'initiative que ce soit de la part de la manufacture elle-même ou de sa clientèle, elle n'osait prendre le risque de témoigner d'un nouveau goût.¹⁹³ Les sujets historiques, les verdure et les tenières ont continué à faire l'affaire jusqu'à la fermeture de la manufacture.¹⁹⁴

1.3.3. La Manufacture royale d'H. Braquenié & cie à Malines et d'autres

« Les ouvriers belges ont je ne sais quoi qui les rend plus habiles à ce travail que n'importe qui ! »¹⁹⁵

Les frères Braquenié, anciens associés du baron de Montblanc à Ingelmunster, fondent leur propre manufacture vers 1869 ou 1870 dans l'Hôtel de Stassart à Malines, tout en continuant leurs activités à Aubusson (autre lieu de fabrication), et à Paris où ils ont leur maison de vente (16, rue Vivienne) et un dépôt (211, rue de

l'Université).¹⁹⁶ (Fig. 32–34) La raison pour laquelle les frères s'installent à Malines se laisse deviner. Selon Van Doorslaer c'est « à cause de sa situation au milieu des grands centres du pays [Anvers et Bruxelles] et à cause du taux réduit des frais généraux d'une entreprise installée dans une ville de province. »¹⁹⁷ Leur contrat avec la manufacture d'Ingelmunster leur interdisait de toute façon de s'installer en Flandre occidentale ou orientale. (Ann. 3.4.1.) Jusqu'à l'arrivée de la Manufacture Braquenié, Malines n'avait jamais hébergé de manufacture de tapisseries.¹⁹⁸ La ville doit sa renommée à la cour de Savoie, résidence de Marguerite d'Autriche (1480–1530). En tant que gouvernante des Pays-Bas, Marguerite a fait de la ville de Malines la capitale des Pays-Bas. Malgré l'absence d'une importante manufacture de tapisseries, la gouvernante en collectionne un grand nombre. À l'époque, ce n'est pas l'industrie de la tapisserie qui fait la renommée de la ville, mais bien la fabrication d'une décoration murale d'un autre type : le cuir doré. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les Malinois produisaient ce revêtement en grande quantité et l'exportaient. Cette industrie se transforma plus tard en imprimerie de coton et de papier peint.



Fig. 30. D'après Adolf Karol Sandoz, *Philippe le Bel reçoit les échevins de Bruges - 1297*, 1883-1884, laine, tapisserie, mesures inconnues, Manufacture d'Ingelmunster, la tapisserie a brûlé lors de l'incendie au Château d'Ingelmunster en 2011.

Quant aux frères Braquenié, ils remportèrent quelques beaux succès à leurs débuts et obtinrent même du roi Léopold II (1835-1909) le titre de 'Manufacture Royale de Tapisserie d'Art' en 1875. Les commandes officielles à l'occasion du cinquantième anniversaire du pays leur valurent pas mal d'éloges. C'est ainsi que les Braquenié décorèrent la salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles, le fumoir du Sénat belge et la salle ordinaire de la cour de Cassation au Palais de Justice de Bruxelles. D'autres exemples de tapisseries sont édités dans des catalogues de publicité illustrés de photos et mentionnant leur titre, leur numéro de commande et leurs dimensions.¹⁹⁹ Ils furent toutefois obligés de ralentir la production vers 1914 en raison de la Première Guerre mondiale. La production s'est poursuivie ensuite et a cessé en 1987. Certains ouvriers ont retrouvé un emploi dans la manufacture De Wit à Malines.

Forts de leur expérience acquise en tant qu'associés de la manufacture d'Ingelmunster, mais aussi en tant que marchands à Paris et directeurs de leur manufacture à Au-



Fig. 31. Adolphe Karol Sandoz, *Marie de Bourgogne à la forêt du Château de Wijnendaal*, 1887, huile sur toile, carton pour tapisserie, mesures inconnues, collection privée, Ingelmunster.

busson, les Braquenié avaient des modèles, des lissiers, le savoir-faire et une clientèle qui leur permettaient de lancer en peu de temps une manufacture prospère à Malines.²⁰⁰ En concurrence avec Ingelmunster, ils exposent aux expositions universelles (1878, 1889) et parviennent à réaliser en Belgique les projets les plus connus en tapisserie du XIX^e siècle. Le directeur de la manufacture, Florentin Houzé (1812-1905) (Fig. 35), originaire de Tournai comme les Braquenié, a suivi une formation en tant que peintre d'histoire, de scènes de genre et religieuses à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers chez Nicaise de Keyser (1813-1887). C'est sous sa direction que la manufacture atteint au XIX^e siècle son apogée en tapisseries murales. Sa succession a été assurée au XX^e siècle par le directeur Louis Chermiset.²⁰¹

1.3.3.1. La Manufacture Braquenié et l'œuvre de Willem Geets (1838-1919)

Le malinois Geets doit son éducation artistique en grande partie à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers (1856-1860).²⁰² (Fig. 36) De même que le directeur Houzé de la Manufacture Braquenié, il y a comme professeur le peintre romantique de Keyser. Malgré une santé fragile, Geets développe ses qualités en tant que peintre d'histoire et de scènes de genre, mais également en tant qu'écrivain, musicien, archéologue, illustrateur, acteur...²⁰³ Comme tout artiste du XIX^e siècle, il s'intéresse à divers métiers d'art et obtient de la Manufacture Braquenié plusieurs commandes de cartons.²⁰⁴ De 1869 à 1891, il est directeur de l'École des Beaux-Arts de Malines.

La tenture des Serments et Métiers dans la Salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles

La première grande réalisation concerne une commande pour la décoration de la *Salle gothique* de l'hôtel



Fig. 32. Manufacture royale de tapisserie, Braquenié & Cie, à 24 rue Goswin de Stassaert à Malines.

de ville de Bruxelles. La tenture de huit tapisseries, que l'on peut encore admirer aujourd'hui au même endroit, comprend, au fond de la salle, deux tapisseries représentant deux personnages, et une série de six tapisseries à un seul personnage ornant le mur faisant face aux fenêtres qui donnent sur la grand-place. (Fig. 116–119) La tenture, qui représente les doyens de certains métiers et serments de la ville, est tissée entre 1877 et 1879. Les cartons sont de la main de Geets. (Ann. 5) (P. III, C.2)

Tapisserie pour l'hôtel de Victor Lynen à Anvers

En 1880, Geets fournit également les cartons d'une série de tapisseries qui doivent décorer l'hôtel de Victor Lynen à Anvers. On a toutefois perdu toute trace de cette tenture.²⁰⁵ Parmi les tapisseries de l'hôtel Lynen se trouve celle de *Philippe Marnix apaisant une émeute à Anvers* (Fig. 37). Le carton était exposé au premier salon des arts décoratifs à Paris en 1882 (Fig. 38), en même temps que les cartons de la tenture des *Serments et Métiers* destinée à la *Salle gothique* de l'hôtel de ville. Une récente vente chez Sotheby's a remis ce carton en vente.²⁰⁶

La tenture de l'Histoire de Flandre au fumoir du Sénat belge à Bruxelles

L'année suivante, en 1881, Geets entreprend l'exécution des cartons pour une tenture destinée au fumoir du Sénat belge à Bruxelles. Les premières esquisses ne sont pas du goût des membres du Sénat. Geets réalise finalement quelques nouveaux modèles²⁰⁷ dont « une intéressante esquisse d'un carton, *Philippe le Bon recevant les ambassadeurs orientaux*, de M. Wilhelm Geets, le savant directeur de l'académie des beaux-arts de Malines » exposée au premier salon des arts décoratifs à Paris en 1882, et « une composition superbe et fière d'allure représentant les gentilshommes confédérés qui remettent une requête à Marguerite de Parme » exposée



Fig. 33. Photographie de la porte d'entrée de la Manufacture royale de tapisseries Braquenié & Cie à Malines.



Fig. 34. Carte de publicité de la Manufacture Royale de tapisseries, Braquenié & Cie, à Malines.



Fig. 35. Florentin Houzé, 1903.



Fig. 36. Willem Geets

à l'Exposition universelle de Paris en 1889.²⁰⁸ La salle est ornée au total de quatre grands tableaux et de deux entre-fenêtres. La manufacture réalisa d'abord *Les Ambassadeurs orientaux reçus par Philippe le Bon* (1881), puis *Les archiducs Albert et Isabelle à l'atelier de Rubens* (1882), *Les Gueux devant Marguerite de Parme* (1884), *Le Baptême de Philippe van Artevelde* (1885) (Fig. 131–134) et les deux entre-fenêtres *Les Arts* et *La Noblesse* (1891) (Fig. 135–136). Les deux panneaux allégoriques ne sont réalisés que vers 1891. (P.III, C.3)

Entre-temps, Geets réalisait encore deux autres projets. Le premier fut créé pour le nouvel hôtel communal de Schaerbeek, inauguré le 21 juillet 1887. Il s'agit des cartons pour *L'Art* et *L'Industrie* et les représentations de cerisiers, que *La grande encyclopédie* de Berthelot et Dreyfus (1885–1902) décrit comme étant « une merveille d'exécution » sont dessinés par l'architecte de l'hôtel communal et peintre Jules Jacques Van Ysendyck, père (1836–1901).²⁰⁹ (Fig. 151–152) La tenture, présente au premier étage dans les salles du Conseil et des Mariages, consiste donc de deux tapisseries d'après Geets et des « quatre grands panneaux d'environ 5,60 m de large et de 4,25 m de hauteur représentant un encadrement d'architecture auquel sont appen-



Fig. 37. D'après Willem Geets, *Philippe de Marnix de Sainte Aldegonde à l'entrée de l'hôtel de ville d'Anvers*, 1880, tapisserie, Manufacture Braquenié et Cie, Malines, lieu de conservation inconnu.

Histoire : La tapisserie est réparée le 2 décembre 1935 dans la Manufacture Braquenié et Cie à Malines avant d'être envoyée à Madame Lynen à Bruxelles le 17 janvier 1936.



Fig. 38. Willem Geets, *Philippe de Marnix de Sainte Aldegonde à l'entrée de l'hôtel de ville d'Anvers*, 1880, huile sur toile, carton pour tapisserie, H. 247 cm x L. 175 cm, en vente par Sotheby's en 2005, lieu de conservation inconnu.

Inscriptions :
en bas à gauche : W Geets Pinx 1880
sur la cartouche de l'épée : Braquenié Malines

dues des guirlandes et un écusson portant une armoirie différente pour chaque panneau [Bruxelles, Brabant, Belgique, Soignies]. Deux cartouches à inscriptions différentes pour chacun des panneaux complètent ce décor [à la fois dans chacun des panneaux une inscription qui réfère à l'armoire et une inscription qui réfère à une commune ou un quartier : Helmet, Monplaisir, Schaerbeek, Linthout,]. Le fond est constitué de verdure représentant des cerises en fleurs et en fruits » d'après Van Ysendyck.²¹⁰ Le 17 avril 1911, les tapisseries furent détruites par un incendie, mais étant donné que la Maison Braquenié était encore en possession des cartons originaux des deux artistes, les tapisseries purent être retissées. Les quatre grands panneaux ont enfin été remplacés, après la guerre, en 1922. Les deux autres ont été remplacés par *La Paix* et *La Guerre*, à la demande de l'architecte, Maurice Van Ysendyck, fils, en référence à la guerre 1914-18.²¹¹ Il est fort possible que les tapisseries de *L'Art* et de *L'Industrie*, encore dans la collection de la manufacture de Wit, auxquelles Maréchal songeait aussi, soient les retissages en question, ceux-ci n'ayant jamais été installés à Schaerbeek.²¹²

L'autre création, *Anna Ayscough prêchant la doctrine luthérienne*, devait être tissée pour le Palais de Justice de Bruxelles (1890). Il n'existe pas d'autres informations concernant ce projet.²¹³

L'Art et l'Industrie. Deux tapisseries conservées à la manufacture de Wit à Malines

La manufacture de Wit achète deux tapisseries de la Manufacture Braquenié lors d'une vente chez Sotheby's : *L'Art* et *L'Industrie*.²¹⁴ (Fig. 39-40) L'allégorie de *L'Art* est une femme en corset et jupe longue. Représentée en pied sur un piédestal, elle tient une palette de la main gauche et un pinceau de la main droite. La dame est assise sur un chapiteau ionique et accompagnée d'un putto tenant une trompette. Un cerisier porte entre autres l'écu de la corporation de Saint-Luc. Une banderole dans le bas porte le titre de l'œuvre : *Kunst/L'Art*. Son pendant, l'allégorie de *L'Industrie*, représente un forgeron, une enclume et un marteau de forgeron. L'homme est également représenté sur un piédestal et accompagné d'un putto tenant la banderole qui



Fig. 39. D'après Willem Geets, *L'Art*, 1880, laine et soie, tapisserie, H. 416 cm x L. 102 cm, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Manufacture De Wit, Malines.
Inscriptions : W.GEETS, MANUF[ACTU]RE ROYALE DE TAPIS[SER]IE H. BRAQUENIE & CIE

Fig. 40. D'après Willem Geets, *L'Industrie*, 1880, laine et soie, tapisserie, H. 419 x L. 104 cm, Manufacture Braquenié, Malines, Manufacture De Wit, Malines.
Inscriptions : W.GEETS, MANUF[ACTU]RE ROYALE DE TAPIS[SER]IE H. BRAQUENIE & CIE

porte le titre de l'œuvre : *Nijverheid/Industrie*. Il pose sous un poirier et sous deux écus qui symbolisent l'industrie. Il est fort probable que les deux entre-fenêtres soient tissées comme les retissages demandés après l'incendie de 1911 par la mairie de Schaerbeek, mais remplacés finalement par les tapisseries de *La Paix* et de *La Guerre*.²¹⁵

Cinq magistrats dans la salle ordinaire de la Cour de Cassation au Palais de Justice de Bruxelles

Parmi les derniers projets de Geets figurent les panneaux de la salle ordinaire de la Cour de Cassation au Palais de Justice de Bruxelles. Les tapisseries se trouvent toujours *in situ*, quatre sur le côté et une au fond de la salle. (Fig. 41–45) Elles représentent à droite les portraits en pied des jurisconsultes Pierre Stockmans (1608–1671) et Philippe Wielant (1441–1520) (1893) et

les portraits du baron Étienne Constantin de Gerlache (1758–1871) et du président Henri-Eugène-Marie Defacqz (1797–1871) (1895). Au fond se trouve le portrait de Joos de-Damhouder (1507–1581). Les tableaux qui ont servi de modèles furent exposés en 1938 à l'occasion d'une rétrospective de l'œuvre de Geets.²¹⁶

Wielant, en toge rouge, fut président du Conseil de Flandre de 1480 à 1485.²¹⁷ Il avait étudié les arts à Paris et le droit constitutionnel à Louvain où il obtint son titre de docteur en droit en 1464. Devenu avocat au Conseil de Flandre à Gand en 1465, il gravit les échelons comme conseiller d'abord de Charles le Téméraire (1433–1477) et plus tard de Philippe le Beau (1478–1506).

De Damhouder, en toge noire, criminologue réputé (1850), fut le conseiller de Charles Quint (1500–1558) et de Philippe II (1527–1598). Il avait suivi les cours de droit à Louvain, à Padoue et à Orléans. En 1533, il regagnait sa ville natale de Bruges et devint échevin et grand-pensionnaire de la ville. Pour faire des portraits, de Damhouder, Geets s'est certainement servi du *trptyque de Damhouder* d'après Pieter Pourbus (1523–1584), représentant au centre l'*Adoration des Bergers* (1574). Sur les volets du triptyque, on peut voir de Damhouder entouré de ses fils, et son épouse entourée de ses filles. Le tableau se trouve toujours à l'église Notre-Dame de Bruges où le couple fut enterré.²¹⁸

Stockmans était un jurisconsulte du XVII^e siècle. Il enseigna le grec à l'Université de Louvain où il a été deux fois recteur. Vers 1643, il devint conseiller à la Cour Suprême du Brabant et surintendant de la justice aux armées. Comme diplomate, il a en 1648 négocié le Traité de Münster.

Defacqz fit ses études à l'école de droit à Bruxelles et devint procureur général près la Cour de cassation après la Révolution de 1831.²¹⁹ Une gravure d'après Joseph Demannez (1826–1902) dans l'Annuaire de l'Académie Royale de Belgique de 1873 pourrait avoir servi de base à son portrait.²²⁰

Après des études de droit à Paris, de Gerlache inaugura le poste de Premier ministre de Belgique lors de sa création et président de la Cour de cassation après la Révolution de 1831 jusqu'en 1867.²²¹ Les hommes présentés ont donc tous été des piliers pour la justice dans les régions.

La vie à la cour de Marguerite d'Autriche à l'hôtel de ville de Malines

Les derniers cartons réalisés par Geets représentent *Les enfants de chœur de St-Rombaut chantant Noël devant Marguerite d'Autriche et sa cour* (1896), *Le mariage à la cour* et *Le Baptême à la cour*.²²² Les cartons se trouvent aujourd'hui à l'hôtel de ville de Malines.²²³ (Fig. 46–48) Le premier carton représente Marguerite d'Autriche assise sur un banc et Charles Quint qui s'incline devant elle. Les deux monarques, entourés de la cour, écoutent un chœur de six jeunes garçons. Les



Fig. 41. Intérieur de la Salle ordinaire de la Cour de Cassation au Palais de Justice à Bruxelles.

Inscriptions : Manu[factory] Roy[ale] Braquenié & C°, W. Geets

Inscriptions : W. Geets, Pl[inxit] 1895, H. Braquenié & C° Malines

Inscriptions : Manu[factory] Roy[ale] Braquenié & Cie, W. Geets, 1984

Inscriptions : H. Braquenié & C° Malines

deux panneaux latéraux représentent tous deux des scènes de descente d'un escalier. Dans le carton du mariage, un couple descend bras dessus bras dessous tandis qu'un petit garçon les regarde. Une scène similaire se passe dans le carton évoquant un baptême. Ici la sage-femme, un nouveau-né dans les bras, descend l'escalier pendant qu'une jeune fille répand des fleurs.

En tant que Malinois et peintre d'histoire, Geets affiche un vif intérêt pour la cour de Marguerite d'Autriche. En témoignent non seulement cette série de cartons, mais également certains tableaux comme *L'éducation de Charles Quint* (1885), *Le théâtre de guignol à la cour de Marguerite d'Autriche* (1891) (Fig. 49).

La Manufacture Braquenié a travaillé aussi avec Louis-Marie Baader (1828–1919), un artiste peintre breton de Lannion qui peint des scènes mythologiques, historiques et de genre.²²⁴ La tenture la plus connue de sa main et la plus grande en superficie de la manufacture est *Le départ de la chasse* et *Le retour de la chasse*. Les deux tapisseries sont aujourd'hui conservées au Bass Museum of Art à Miami.²²⁵ (Fig. 50–51)

Les compétences acquises à la manufacture sont également précieuses pour certains tapissiers qui par la suite ont créé leur propre manufacture, comme Laurent Geets, Frans Opdebeeck, Théophile de Wit et Alphonse Van Genechten.



Fig. 42–45. D'après Willem Geets, *Quatre (des cinq) magistrats*, 1894–1896, tapisserie, H. 370 cm x L. 145 cm, Salle ordinaire de la Cour de Cassation au Palais de Justice, Bruxelles.



Fig. 46. Willem Geets, Les cartons pour la tenture *La vie à la cour de Marguerite d'Autriche*, cartons pour tapisseries, Hôtel de ville, Malines.



Fig. 47. Willem Geets, *Les enfants de chœur de la cathédrale Saint-Rombaut chante au cour de Marguerite d'Autriche*, 1897, huile sur toile, carton pour tapisserie, H. 280 cm x L. 400 cm, Escalier d'honneur, Hôtel de ville, Malines, n° inv. S0613.
Inscriptions : W.Geets



Fig. 48. Willem Geets, *Un baptême / Une naissance à la cour de Marguerite d'Autriche*, 1889, huile sur toile, carton pour tapisserie, H. 295 cm x L. 178 cm, Salle de mariage, Hôtel de ville, Malines, n° inv. S0589.
Inscriptions : W. Geets 1899, H. Braquenié.



Fig. 49. Willem Geets, *Le théâtre de guignol au cour de Marguerite d'Autriche*, 1891, huile sur toile, H. 155 cm x L. 208 cm, Musée municipal de la cour de Busleyden, Malines, n° inv. S0631.

1.3.3.2. La manufacture de Théophile de Wit

Une autre manufacture née vers la fin du XIX^e siècle est celle de la famille de Wit. Théophile de Wit entre à la Manufacture Braquenié le 24 mars 1874 pour y apprendre le métier de lissier. En 1889, il achète la Cour de Palerme au Zakstraat à Malines, pour y fonder sa propre manufacture.²²⁶ Son fils, Gaspard de Wit, qui reprend l'établissement après la Première Guerre mondiale (1926–1971), ne produit d'abord que des tapisseries inspirées de styles anciens, mais fait aussi des restaurations. C'est cette dernière activité qui, aujourd'hui, fait en grande partie la renommée de cette importante manufacture.²²⁷ Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, la manufacture a exécuté bon nombre de tapisseries modernes.²²⁸

1.3.3.3. La manufacture d'Arthur Lambrechts

On ne sait que fort peu de choses concernant les activités de la manufacture d'Arthur Lambrechts à Schaerbeek (Bruxelles). Fondée en 1878, elle reste active jusqu'en 1910. Elle est la première manufacture de tapisserie à Bruxelles depuis la fermeture de l'atelier de Jacques Van der Borcht en 1794. Selon Destrée, alors conservateur des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles, la manufacture tissait, comme les Braquenié à Malines, sur des métiers de basse-lisse.²²⁹ Lambrechts produisait surtout « des copies d'anciennes tapisseries, telles que des verdure et des tenières » tissées principalement par des femmes.²³⁰ La manufacture a été reprise ensuite par Georges Chaudoir (1890–1969) et son épouse Suzanne Perot (1893–1984), peintre cartonnier et tapissier.

1.3.3.4. La manufacture d'Héverlé. Institut du Sacré-Cœur (Heilig Hartinstituut)

Enfin fut, la manufacture d'Héverlé (près de Louvain) fondée en 1905 par le directeur Destrée et par le mécène, prêtre et professeur Thiéry, docteur en droit, en sciences physiques et mathématiques et en philosophie.²³¹ Fils de Jean-Nicolas Thiéry (1818–1882), entrepreneur très fortuné en tissus et textiles,²³² Thiéry a eu tous les moyens pour faire une carrière académique hors du commun et pour soutenir financièrement plusieurs projets qui lui tenaient à cœur.²³³ La fondation de la manufacture en est un. Comme l'avait fait le baron Descantons de Montblanc, fondateur de la manufacture d'Ingelmunster, Thiéry décide de s'y investir en s'engageant sur le plan social et religieux. Il veut surtout que la création de la manufacture vienne en aide aux jeunes filles désœuvrées traînant dans la rue. D'autre part,

étant ingénieur et psychologue empirique, il s'intéresse à la mécanique des métiers à tisser et à l'introduction d'illusions d'optique par l'étalement des couleurs dans la production des tapisseries.²³⁴ Ce fut même présenté lors du sixième Congrès international de Psychologie.²³⁵

La fondation d'une manufacture, soutenue par les ministres d'État François Schollaert (1851–1917) et Gustave Francotte (1852–1925), est également un projet de Destrée, conservateur des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles et auteur de plusieurs publications sur l'art médiéval.²³⁶ Dans une notice qu'il publie en 1905, au moment de la fondation, il explique comment une discussion avec Louis de Farcy (1846–1921)²³⁷ en 1903, lui en a donné l'idée. Farcy lui parle de la manufacture de tapisseries des sœurs franciscaines de Champfleur (Le Mans)²³⁸, qu'il visite en 1904 et qui le convainc de créer une manufacture afin de raviver la production de tapisseries belge.²³⁹ Une sœur de Champfleur, Marie Vergèsarath, est même venue spécialement à Héverlé pour initier les jeunes filles et les jeunes femmes à l'art de la lice.²⁴⁰ Les métiers de haute lisse sur lesquels elles travaillent se trouvent à l'institut du Sacré-Cœur (Heilig-Hartinstituut) à Héverlé et les différentes tâches leur sont confiées selon leur âge.²⁴¹ (Fig. 52) Toutes suivent des cours de dessin afin de mieux interpréter les cartons. L'atelier de tissage est donc plus une école professionnelle de tapisserie qu'une simple manufacture. Concernant les débouchés, Destrée cite que les « fac-similés de pièces anciennes [...] ne sont pas ceux que nous recherchons. Ils ne peuvent être considérés que comme une ressource accessoire [...] non des copies, mais des tapisseries appropriées aux besoins du luxe contemporain » qu'il souhaite fabriquer. La manufacture tisse principalement des tapisseries religieuses et des copies de tapisseries anciennes, surtout médiévales. L'artiste qui fournissait la manufacture en cartons était Georges de Geetere (1859–1929), peintre de fresques, illustrateur, professeur de dessin à Halle et directeur artistique du centre de la céramique Boch Frères à La Louvière.²⁴² Occasionnellement, la manufacture produit aussi des tapisseries modernes, mais dans l'ensemble elles sont semi-médiévales. Quelques pièces ont même trouvé le chemin des collections aux États-Unis ou ont été présentées lors d'expositions.²⁴³ La production de cette manufacture à Héverlé ne fut jamais l'objet d'une publication détaillée. Celle-ci est donc mal connue.²⁴⁴ L'établissement a cessé ses activités vers les années 1940 ou 1952.²⁴⁵

1.4. Renaissance d'autres manufactures de tapisseries

Comme l'a montré ce premier chapitre, la production française n'a jamais cessé malgré les troubles de la Révolution française. La France a pu poursuivre sa production, grâce surtout au soutien des régimes poli-



Fig. 50. D'après Louis-Marie Baader, *Le départ pour la chasse*, 1880–1885, coton, laine et soie, tapisserie, H. 467,4 cm x L. 1460,5 cm, Manufacture Braquenié & Cie, Malines, Donation par John et Johanna Bass, Bass Museum of Art, Miami Beach, n° inv. 1964.95.
Inscriptions :
en bas à gauche : BRAQUENIE et CIE
en bas à droite : L. BAADER

Restauration : Laboratoire de conservation textile à la cathédrale de St. John the Devine, New York City, 1997



Fig. 51. D'après Louis-Marie Baader, *Le retour pour la chasse*, tapisserie, 1880–1885, coton, laine et soie, tapisserie, H. 467,4 cm x L. 1460,5 cm, Manufacture Braquenié, Malines, Donation par John et Johanna Bass, Bass Museum of Art, Miami Beach, n° inv. 1964.096.
Inscriptions :
en bas à gauche : BRAQUENIE et CIE
en bas à droite : L. BAADER

Restauration : Laboratoire de conservation textile à la cathédrale de St. John the Devine, New York City, 1997.



Fig. 52. Les métiers de haute lisse dans la manufacture du chanoine Armand Thiéry et Joseph Destrée à l'Institut du Saint-Cœur, à Héverlé.

tiques. Le fait que la Manufacture des Gobelins était, et est toujours, une manufacture d'État a joué ici un rôle capital. De la même manière, la *Real Fábrica de Tapices* de Madrid a également pu maintenir sa production tout au long du XIX^e siècle grâce aux subventions de l'État toujours d'actualités. Il semble primordial d'insister sur le fait que, après la Révolution, seules les manufactures françaises et espagnoles importantes ont pu continuer à produire au XIX^e siècle grâce au soutien de l'État. Mais comment expliquer alors, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ce soudain intérêt et ce désir d'investir dans de nouvelles manufactures ? Prenons par exemple la Belgique, où après un demi-siècle d'inactivité, une manufacture privée s'installe en 1857 à Ingelmunster et en 1870 à Malines. Puis, presque simultanément, sous l'initiative privée et la direction de Morris, un atelier commence à tisser des tapisseries en Angleterre. Initiative qui fut rapidement suivie par l'inauguration en 1876 de la *Royal Windsor Tapestry Manufactory* sous le règne de la reine Victoria (1819–1901). De nombreuses autres ont suivi avec une première manufacture de tapisseries aux États-Unis (1893), une renaissance du métier de lisse en Allemagne, à Scherrebek et à Berlin, avec la manufacture W. Ziesch & co., et des fondations dans les pays scandinaves.

Quelques hypothèses permettront de mieux comprendre ce soudain intérêt pour la tapisserie. Pour investir dans la tapisserie, il faut d'abord pouvoir compter sur une clientèle prête à investir dans ce médium. D'une part, les manufactures comme celle des Gobelins, comme la *Real Fábrica de Tapices*, la *Royal Windsor Tapestry Manufactory* ou encore la Manufacture royale de Malines, travaillaient déjà sur commande. D'autre part, certaines manufactures privées travaillaient principalement pour des particuliers. Parmi ces derniers on trouve la noblesse, le clergé et un très important groupe de nouveaux riches, de bourgeois et d'industriels. La croissance industrielle a permis à cette classe moyenne de s'enrichir en travaillant pour les mines ou pour le secteur des transports. Deuxièmement, une clientèle ayant des moyens est une clientèle qui veut investir, encore faut-il éveiller le goût pour la tapisserie. Désormais, les tapisseries apparaissent également dans les musées et autres expositions de grande ampleur. (P. II, C. 2) Ces occasions permettent au client potentiel d'entrer plus directement en contact avec le médium. Le visiteur avait désormais la possibilité d'examiner la tapisserie de près la virtuosité de sa fabrication et sa valeur historique, ce qui est à l'origine d'un troisième élément. En observant des tapisseries anciennes dans les collections muséales ou des tapisseries récentes à l'occasion d'expositions universelles, le spectateur apprend que la technique complexe de la tapisserie et ses matériaux de qualité en fait un médium noble et prestigieux. Et pour celui qui n'était pas encore convaincu, il existait au XIX^e siècle

et surtout en France, des dizaines de publications et de livres sur l'histoire de la tapisserie, ce qui reclassait la tapisserie parmi les arts. (P.I, C.1) Toutefois, ce sont surtout les pays ayant anciennement des liens avec la tapisserie qui, au XIX^e siècle, ont cherché à redonner à ce médium une nouvelle place. En France, par exemple, la tapisserie souffre initialement d'avoir été trop longtemps associée à l'Ancien Régime et d'avoir d'ailleurs été l'objet de nombreuses destructions 'iconoclastes'. Soit on les brûlait, soit on en retirait les emblèmes royaux. La tapisserie avait donc des problèmes d'identité qu'elle a su redéfinir par la suite. Dans le contexte romantique et son attirance pour le passé et pour le nationalisme d'État, la tapisserie retrouve une certaine vigueur. Ce médium précieux reflète un certain pouvoir dans lequel les nouveaux régimes s'investissent pour donner plus d'allure et de légitimité à leur présence politique. Les investissements et la foi des régimes politiques dans le médium montrent bien leur intention, non pas de nier les produits liés à l'Ancien Régime, mais de les utiliser pour renforcer l'identité nationale française.

1.4.1. Excursus : Histoire d'une émigration

À partir du XIV^e siècle, les lieux d'origine de la fabrication de tapisseries se trouvent principalement dans des villes flamandes comme Arras, Audenarde, Bruges, Enghien, Gand, Lille et Tournai. Vers la fin du XV^e siècle et jusqu'à la fin du XVIII^e, cette production s'installe également à Bruxelles et continue dans les villes d'Audenarde et de Tournai. Sous l'Ancien Régime, les Pays-Bas méridionaux excellent dans cet art. Leur productivité et leur savoir-faire ont dépassé longtemps toutes autres initiatives étrangères et ont éveillé la curiosité des pays voisins. Les pays désireux d'ériger à tout prix leur propre manufacture ont dû donc convaincre d'importants marchands ou des maîtres tapissiers flamands d'aller s'installer à l'étranger.²⁴⁶ Il est certain qu'à partir du XVI^e siècle, on trouve des lissiers flamands dans des principautés italiennes comme Ferrare, Florence et Mantoue. Étant directement associées aux dynasties au pouvoir, les manufactures ne résistent pas à la courte durée de leurs régimes et disparaissent. Les tapissiers flamands ne transmettent pas seulement leur savoir-faire dans les principautés italiennes. On leur attribue également l'organisation de manufactures en Angleterre, en Bavière, en Espagne et en France. Bien que certains tapissiers soient attirés sur demande, plusieurs d'entre eux partent vers l'étranger en raison des guerres de Religion du XVI^e siècle. C'est ainsi que des tapissiers flamands s'installent à Delft, à Harlem, au Danemark, en Allemagne, à Paris et à Londres.²⁴⁷ En 1601, à la demande du roi Henri IV, Marc de Comans (1563–1644), marchand de tapisseries originaire d'Anvers et son beau-

frère François de La Planche (Frans van der Plancken) (1573–1627), originaire d'Audenarde, s'installent à Paris pour y inaugurer une manufacture. Leurs activités furent à l'origine de l'instauration de la Manufacture des Gobelins sous Louis XIV. Une histoire semblable se déroule pour la fondation de la *Real Fábrica de Santa Barbara*, aujourd'hui la *Fundación Real Fábrica de Tapices* à Madrid. Le maître tapissier anversois Jacob van der Gotten et ses fils s'installent à Madrid en 1721, à la demande du roi Philippe V. Suite à ces importantes installations à l'étranger, l'art du métier se transmet rapidement aux initiatives privées.²⁴⁸ Lorsqu'en 1794, sous la direction de Jacob van der Borcht, la dernière manufacture flamande de l'Ancien Régime ferme ses portes, c'est le savoir-faire du lissier qui se perd en une génération. Au début du XIX^e siècle, il existe encore à Tournai une manufacture de tapis en activité, celle de Piat-Lefèvre. Mais quand le comte Descantons de Montblanc érige sa manufacture à Ingelmunster en 1856, il est obligé de faire venir des tapissiers d'Aubusson pour enseigner le métier aux anciens lissiers de Tournai. La France occupa également une position importante dans la transmission du savoir-faire, car au XIX^e siècle et malgré la Révolution française, les activités des manufactures provinciales et des Gobelins n'ont jamais cessé. C'est pour cette même raison que la nouvelle manufacture anglaise, la *Royal Windsor Tapestry Manufactory*, inaugurée en 1876 sous le règne de la reine Victoria, fait appel à des tapissiers français pour profiter de leur savoir-faire. Voulant instaurer la lisse aux États-Unis à partir de 1893, son fondateur William Baumgarten (1845–1906) fait également appel à des tapissiers français d'Aubusson. L'étude de cas suivante s'attardera plus longuement sur ces relations entre les lissiers français et les entrepreneurs américains et aux débuts de la production américaine de tapisseries à la fin du XIX^e siècle.

États-Unis

Associer manufactures de tapisserie et États-Unis ne va pas forcément de soi. Pourtant, un intérêt particulier naît cependant à la fin du XIX^e siècle auprès de familles américaines fortunées désirant embellir leurs résidences 'à l'européenne'. La forte demande encourage Baumgarten et Jean Foussadier (1843–1922/23) à établir une manufacture à Williamsbridge à New York. Foussadier, originaire d'Aubusson et ancien employé de la *Royal Windsor Tapestry Manufactory*, fut le premier tapissier français à s'installer à New York. (Fig. 53) Beaucoup d'autres ont suivi. La manufacture de Baumgarten se spécialise surtout dans les tapis d'ameublement et les panneaux décoratifs 'à la Boucher', fort appréciés. À la suite de Foussadier, arrive le peintre norvégien Lorentz Kleiser (1879–1963). Il dessine des cartons représentant

de nouveaux sujets pour la manufacture de basse lisse Baumgarten & Co.

Une manufacture de haute lisse établie en 1908 lorsqu'Albert Herter (1871–1950) érige la sienne à East 33rd Street à New York City. (Fig. 54) Au départ, avec ses quelques tapisseries de styles néo-gothique flamand et néo-renaissance, sa production est proche de celle de Morris en Angleterre. Sa tenture la plus impressionnante est celle de l'*Histoire de New York*, conservée au Metropolitan Museum of Art.

Le succès du norvégien Kleiser auprès de Baumgarten Brothers lui permet de fonder sa propre manufacture en 1913 : les *Edgewater Looms*, à New Jersey. (Fig. 55) La production, surtout basée sur des cartons contemporains, s'est poursuivie jusqu'en 1933.

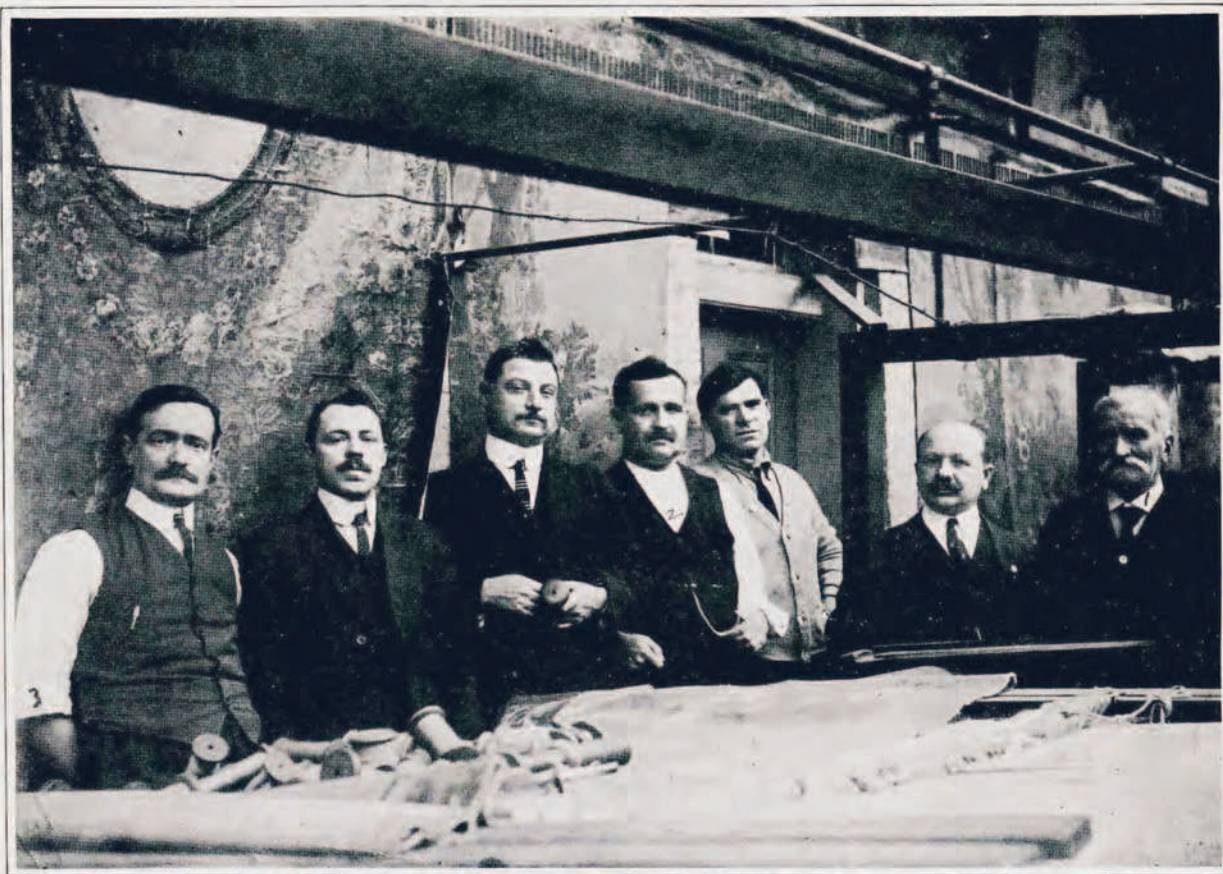
Étude de cas : Lissiers français à New York

« The making of tapestry in this country is only of very recent date, and to my knowledge it had never been attempted until I set up the first loom in my ateliers in New York, in the month of February, 1893. »²⁴⁹ Avec ces mots Baumgarten, le fondateur de William Baumgarten & Co, introduit « the making of tapestry » à une audience américaine.

L'établissement de cette manufacture en 1893 à Manhattan (plus tard aussi à Williamsbridge au Bronx) était le premier lieu d'une production de tapisserie importante aux États-Unis. Rapidement, l'entreprise a été suivie d'une deuxième manufacture dans la ville, fondée en 1908 par Herter – et une troisième, intitulée les *Edgewater Tapestry Looms*, fondée en 1913 par Kleiser à New Jersey.

Avant cette période, les tapisseries aux États-Unis étaient d'origine européenne. À New York, les tapisseries étaient expédiées par le biais de marchands promi-nents, comme Jacques Seligmanm (1858–1923) et puis French & Company (1907–1959) afin d'alimenter les collections new-yorkaises.²⁵⁰ Notables sont les collections de George Blumenthal (1858–1941) et de la famille Rockefeller, dont les tapisseries sont devenues, soit par achat, soit par donation, le noyau de la collection des tapisseries du Metropolitan Museum of Art.

En raison de la croissance de châteaux spectaculaires à New York vers la fin du XIX^e siècle, des commandes importantes furent passées par les décorateurs intérieurs. Des pièces d'époque 'européennes' étaient très en vogue et une tapisserie était un ajout substantiel aux boiseries. Néanmoins, le marché des tapisseries européens ne pouvait suffire à répondre aux attentes de ces nouveaux acheteurs, augmentant ainsi le prix des objets. Par ailleurs, une augmentation du droit d'importation sur les œuvres d'art de 20% s'ajouta, rendant le transfert vers les États-Unis très cher. Aussi, la manufacture de Baumgarten permit de répondre à cette importante demande.



(1) JEAN FOUSSADIER, (2) ANTOINE FOUSSADIER, (3) LOUIS FOUSSADIER, SHOWN WITH GROUP OF WEAVERS IN WILLIAMS-BRIDGE MILL (ABOUT 1898). Photograph by courtesy of M. Antoine Foussadier

Fig. 53. La famille Foussadier à la manufacture *Baumgarten & Co.*

William Baumgarten & Co et la famille Foussadier

Comme ancien décorateur d'intérieur, Baumgarten avait acquis une connaissance profonde du marché d'art new-yorkais sachant qu'il devait soutenir une autre idée, plus lucrative du marché des tapisseries. À la place d'importer les tapisseries de l'Europe vers les États-Unis, il décida de commencer sa propre manufacture à New York. Pour obtenir la qualité des tapisseries européennes, Baumgarten cherchait des lissiers talentueux en Europe. En 1882, il a saisi l'opportunité de visiter la *Royal Windsor Tapestry Manufactory* en Angleterre, qui était en train de tisser des tapisseries pour son client, feu Cornelius Vanderbilt (1794–1877).²⁵¹

Vers 1890, cette manufacture étant au bord de la faillite, Baumgarten put attirer un des chefs des lissiers, Foussadier. Lui et sa famille, originaire d'Aubusson, suivirent Baumgarten pour mener la nouvelle manufacture à Williamsbridge. Par le biais de bons salaires et la promesse de travail régulier, Baumgarten avait gagné la confiance des lissiers et avait pu établir la

première manufacture américaine de tapisserie à New York.

La famille Foussadier n'était pas la seule famille qui a entrepris le voyage vers les États-Unis. L'émigration des lissiers n'était pas une nouveauté et parmi les lissiers ce n'était pas si curieux de voyager pour cette profession. La première 'diaspora' des lissiers d'Aubusson au XIX^e siècle avait été vers l'Angleterre. Voyant les tapisseries à l'Exposition universelle de Londres en 1851, la reine Victoria s'intéressa au médium et fonda en 1876, sous le patronage du prince Leopold of Saxe-Coburg (1824–1884), The Royal Windsor Tapestry Manufactory. Les dossiers de recensement montrent l'arrivée de plusieurs lissiers venant d'Aubusson, mais aussi du Havre et de Beauvais.

Le lissier en chef de la manufacture Windsor, Michel Brignolas, dirigea la manufacture jusqu'à son déclin en 1890. Contrairement au retour de la plupart des lissiers en France, Brignolas resta en Angleterre et ouvrit sa propre manufacture à Londres dans le quartier de Soho. Deux autres lissiers allèrent à Merton Abbey dans la manufacture de Morris – et d'autres, vers les États-Unis.



Fig. 54. Intérieur de la manufacture *Herter Looms*.



Fig. 55. Intérieur de la manufacture *The Edgewater Tapestry Looms*.

Quand la famille Foussadier arriva à New York en janvier 1893, ils ont d'abord vécu avec Baumgarten au 321 Fifth Avenue à New York. Ensuite Baumgarten décida de leur offrir une place pour vivre au Bronx autour de Williamsbridge où traditionnellement beaucoup d'immigrants français vivaient. En plus d'être le lissier en chef, Jean Foussadier aidait également comme teinturier de la manufacture. Ses deux fils aînés, Antoine et Louis, l'aidaient avec le tissage, et sa femme Marie et sa fille Adrienne travaillaient comme brodeuses et réparatrices de tapisseries. Avec la croissance de l'entreprise, de plus en plus de lissiers furent embauchés, surtout originaire d'Aubusson. Les lissiers tissaient surtout à la manière dite « gothic manner » et d'après les tapisseries anciennes de François Boucher (1703–1770).²⁵²

La plupart de leurs tapisseries et d'autres éléments de décoration intérieure étaient vendus dans l'un des trois magasins de Baumgarten : à New York au 715 Fifth Avenue, à Chicago, 619 South Michigan Ave. et à Paris à 12, Place Vendôme.²⁵³

D'autres tapisseries étaient l'objet de commissions directes. Par exemple Peter Arrell Brown Widener (1834–1915) commanda treize tapisseries avec 'scènes pastorales de François Boucher' ; McKim, Mead & White commanda une décoration intérieure pour Rhode Island State House ; et Jacob Schiff (1847–1920), Charles Michael Schwab (1862–1939), John Pierpont Morgan [1837–1913] et Andrew Carnegie [1835–1919] achetèrent tous des tapisseries pour leurs châteaux à New York.²⁵⁴ Il est difficile de savoir si toute cette production est aujourd'hui encore conservée, mais la première pièce d'ameublement tissé par les Foussadier est préservée.

Elle peut être admirée à l'Art Institute of Chicago où elle fait partie de la collection depuis 1907.

P. Emile Delarbre & Co.

En 1900, Baumgarten se considérait encore comme le seul fabricant de tapisseries de 'Gobelins' de la ville, mais un article publié dans le *New York Times* le 5 octobre 1900, démontre le contraire. Dans le texte, P. Émile Delarbre « asserts that his firm, P. Emile Delarbre & co. has been manufacturing Gobelin tapestries in this city for the past six-months. »²⁵⁵ Le passeport de Delarbre, émis en 1924, met la lumière sur son voyage de France vers New York pour devenir lissier. Il était né à Aubusson, en France, le 7 juillet 1870. Son passeport indique : « I emigrated to the United States, sailing from [Le] Havre about 1895 ; that I resided 29 years, uninterruptedly, in the United States from 1895 to 1924 at Williams Bridge, Bronx [...] that I am domiciled in the United States, my permanent residence being at 3317 Barker Avenue Bronx in the State of New York, where I follow the occupation of **weaver**. » Une liste de passagers de 1928 indique qu'il était marié – le nom de sa femme étant Marie – et qu'il avait une fille Émilienne, née à New York en 1913.

Le plus probable est que Delarbre commença sa carrière avec un des membres de sa famille, peut-être avec son frère Marc Delarbre, à Baumgarten & Co. Puis, il ouvrit sa propre manufacture.²⁵⁶ Il est difficile de déterminer le genre de tapisseries et durant combien de temps fut poursuivie son activité. Cependant, une fiche de recensement de 1920 indique qu'un de ses proches, Louis E. Delarbre, travaillait à cette époque encore au *Edgewater Tapestry Looms*.²⁵⁷

Quand Herter retourna en 1904 à New York, il installa au 841 Madison Avenue. Quatre ans plus tard, en 1908, il établissait Herter Looms, une manufacture spécialisée non seulement en tissage de tapisseries, mais également en décoration intérieure - des abat-jours, du mobilier peint et des rideaux, des tapis et des portières²⁵⁸

Herter reçut sa première importante commande d'Edward Henry Harriman (1848-1909), un exécutif du chemin de fer américain. Le Château de Harriman, Arden House, en Upstate New York, reçut une décoration avec des tapisseries, dont une grande partie est toujours sur place. Le long de la case d'escalier des tapisseries dépeignent la construction du Arden House, d'autres s'inspirent des millefleurs, agrémentées de pensées « said to have been the favorite flower of Mrs. Harriman ».²⁵⁹

Depuis 1987, l'une des tentures les plus fascinantes fabriquée par Herter Looms fait depuis 1987 partie de la collection du Metropolitan Museum of Art. La série dépeint l'*Histoire de la ville de New York*, sujet jamais tissé auparavant, et a été réalisée en 1912 pour décorer la loggia de la mezzanine du McAlpin Hotel sur la place Herald à Manhattan. L'hôtel McAlpin était non seulement à cette époque le plus grand hôtel au monde, mais la tenture était aussi pour Herter sa première commande publique. En 1950, suite à un changement de parti décoratif, la tenture fut vendue à plusieurs acheteurs. Un article de novembre 1976 en retrace le voyage.

En 1972, durant un voyage en Italie, John Korenian, marchand de tapis à San Diego en Californie, fut invité à regarder une des tapisseries de la tenture. Il a reconnu la bataille de George Washington à Harlem Heights (1776), acheta la tapisserie et la transporta avec lui en Californie. Korenian chercha ensuite les autres tapisseries manquantes. « He found seven in a junk shop in Manhattan. Others turned up at rug dealers and antique shops in France, England, Belgium and Germany. The last of the 21 [tapestries] he found, had got all the way to Lebanon when he bought it in 1971. »²⁶⁰ Pour le bicentenaire, Korenian décida de donner la tenture à l'école Montessori à Radnor en Californie à la charge de sœurs arméniennes parlant français. Toutefois, l'école n'ayant pas la place pour exposer la tenture, décida assez rapidement de mettre en vente la tenture. Enfin, plusieurs riches Arméniens provenant des quatre coins du pays ont contribué à l'achat de la tenture pour l'offrir comme cadeau lors du bicentenaire à la ville de New York.²⁶¹

Évidemment, pour une commande aussi massive, Herter avait besoin de lissiers. Un regard attentif sur les listes des passagers d'immigrants arrivant à New York vers 1909-1910 indique une vingtaine de lissiers de tapisseries. Ce nombre pouvait correspondre aux besoins de Herter Looms pour répondre à ses commandes.

Jean Baptiste Baule, originaire d'Aubusson, travailla pour Herter Looms. Baule vint à New York en avril 1898 (à l'époque il avait 18 ans et était marié avec Madeline Eugenie Picaud depuis le 10 octobre 1900) et fut naturalisé comme citoyen américain en 1904.²⁶² Depuis son arrivée à New York, Baule a d'abord été embauché par Baumgarten & Co. Sa carte d'enregistrement pour la Première Guerre mondiale en 1918 indique qu'à ce moment-là il travaillait pour Herter Looms.²⁶³ Le fait qu'il travaillait chez Herter Looms a également été prouvé par sa signature sur la tapisserie de Herter : *The Great Crusade* [La grande croisade], la seule tapisserie connue des Herter Looms signée par son lissier.

En outre, la fiche de recensement de 1920 mentionne que la famille Baule vivait dans l'arrondissement de Woodcliff Lake, Bergen à New Jersey. Ce dernier est confirmé par les enregistrements de répertoire TROW de 1925.²⁶⁴ Apparemment Baule était devenu le propriétaire et le lissier en chef de *Gobelins Tapestry Loom Company*, dont le Metropolitan Museum of Art conserve un carton : *La Cendrillon* (1922-1930).

À part de *Baumgarten & Co*, les *Herter Looms* et les *Edgewater Tapestry Looms*, la découverte de *Delarbre & Co* et la confirmation de l'existence de *Gobelins Tapestry Loom Company* offre un nouveau visage à la production new-yorkaise, plus importante que ne le laissaient penser les écrits. Beaucoup de lissiers européens sont venus mais seulement quelques-uns sont devinrent des citoyens américains. Un grand nombre rentra en Europa. Il est aussi remarquable que Delarbre et Baule, étant que lissiers, furent capable de fonder leurs propres manufactures et de faire fonctionner leur propre entreprise.

La production new-yorkaise commença avec Baumgarten comme une entreprise lucrative, mais devint rapidement un produit de réalisation propre aux États-Unis. Les manufactures ont mis de plus en plus l'accent sur leurs propres dessins originaux et leurs propres créations. Toutefois, il est nécessaire de saisir le cheminement des artisans qui ont fabriqué ces tapisseries, pour comprendre l'ensemble de ces créations. Il est donc important de connaître le parcours de ces nombreux lissiers qui ont rendu possible un nouvel essor de l'art de la tapisserie.

1.4.2. Grande-Bretagne

1.4.2.1. La Manufacture royale d'Old Windsor

Des manufactures de tapisserie renaissent également en Grande-Bretagne. La première, érigée en 1876, est celle d'Old Windsor.²⁶⁵ Elle fut fondée par Henri C.J. Henry, son directeur, et par l'entrepreneur français Brignolas, déjà mentionné.²⁶⁶ Ils entreprennent leur production en attirant des ouvriers des manufactures d'Au-

busson au Manor Lodge à Straight Road, Old Windsor. Selon le recensement de 1881, plusieurs familles françaises s'y installent. Les hommes tissent, la plupart des femmes y travaillent comme restauratrices et les enfants vont à l'école dans la maison publique de Lord Nelson, l'ancienne teinturerie de la manufacture. Enthousiasmé par l'initiative d'Henry et Brignolas, le prince Léopold (1853–1884), duc d'Albany, fils cadet de la reine Victoria, devient le président de la manufacture. Au cours des quatorze années de production, la manufacture a produit quelques tapisseries historiques et des verdures. Mais selon une citation de Morris, la manufacture « did not manage to attract the public by means of the landscapes and other realistic representations which it produces, and a few years ago the establishment was definitely closed, the plant sold, and the workers disbanded. »²⁶⁷ La manufacture n'a participé qu'une seule fois à l'Exposition universelle de Paris, notamment en 1878, où elle exposa des imitations de tapisseries du XVI^e siècle destinées au décor du pavillon du prince de Galles.²⁶⁸ Après la fermeture de la manufacture en 1890, un grand nombre d'ouvriers gagnèrent les États-Unis pour aller travailler dans les premières manufactures new-yorkaises. Lorsque le roi Edward IV (1841–1910) récupéra les biens de la reine Victoria à Windsor Castle, la plupart des tapisseries furent distribuées ou détruites.

Walter Henry Harris, British Commissioner, a conservé un recueil de trente-et-une photos des tapisseries Windsor.²⁶⁹ Harris présenta l'album à la reine Victoria à Balmoral, ainsi qu'à la duchesse d'Albany, au prince de Galles et à M. H. de Young lors de l'Exposition universelle de Colombie à Chicago en 1893. L'année suivante, en 1894, quelques tapisseries de la manufacture de Windsor ont figuré à l'Exposition Universelle Panama-Pacific au Golden Gate Park à San Francisco.

1.4.2.2. La manufacture de William Morris

La deuxième manufacture anglaise fondée au XIX^e siècle est celle de Morris. (Fig. 56) La première fondation en 1861 à Red Lion square, *Manufacture Morris, Marshall, Faulker et Cie*, avait très vite nécessité des emplacements plus grands. La manufacture déménage donc à Merton Abbey près de Wimbledon où elle devint célèbre. Le fondateur, Morris, travaille avec des peintres comme Edward Burne-Jones (1833–1898), Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), Ford Madox Brown (1821–1893) et Philip Webb (1831–1915). Passionné d'histoire de la tapisserie et d'art médiéval, il acquiert rapidement de grandes connaissances en arts décoratifs et devient le représentant du *Gothic revival* en Angleterre. Étant donné les nombreuses publications consacrées au fonctionnement de ladite manufacture, cette étude ne s'étendra pas davantage sur son histoire et sa production.²⁷⁰

1.4.3. Allemagne et les pays scandinaves

Après plus d'un siècle sans production de tapisseries en Allemagne, s'établit à Berlin en 1868, à l'époque du Second Empire en France, la manufacture W. Ziesch et C^o.²⁷¹ C'est une manufacture de haute lisse qui tisse surtout des reprises de tapisseries françaises et des tissus d'ameublement, entre autres pour des canapés, des fauteuils et des chaises. (Fig. 57) En 1904, au moment de l'exposition à Saint-Louis aux États-Unis, la manufacture reçoit un Grand Prix du jury, ce qui provoque un peu d'irritation, car la manufacture ne retisse pas seulement des tapisseries de production française, usurpant ainsi le nom des 'Gobelins', mais l'auteur du rapport la juge aussi de moindre qualité en comparaison avec la nouvelle manufacture américaine, de Baumgarten et C^o. Selon l'auteur : « Nous avons été surpris de voir MM. Ziesch et C^o, artistes tapissiers de l'empereur d'Allemagne, usurper le nom de «Gobelins» pour l'appliquer à leurs produits. Nous avons protesté énergiquement vis-à-vis de M. le Commissaire général qui, nous le savons, s'est élevé contre de tels procédés. »²⁷² « Si nous comparons les pièces exposées par MM. Ziesch et C^o, établis depuis trente-six ans, avec celles que nous montraient MM. W. Baumgarten et C^o, de New York, nous sommes obligés de constater une supériorité considérable en faveur de cette jeune manufacture qui n'a que onze années d'existence. »²⁷³ À la veille de la Deuxième Guerre mondiale, la manufacture cesse ses activités.

La manufacture W. Ziesch & Co est toujours active, lorsqu'à la fin du XIX^e siècle à Scherrebek, en Schleswig-Holstein, de nouvelles initiatives se développent. Il s'agit de quelques manufactures privées qui fabriquent artisanalement des tapisseries inspirées du *Jugendstil* d'après des modèles d'Otto Eckmann (1865–1902), Hans Christiansen (1866–1945), Heinrich Vogeler (1872–1942), Walter Leistikow (1865–1908) et d'autres.²⁷⁴ Leur production a des analogies avec le travail des Nabis en France, avec celui d'artistes comme Frida Hansen (1855–1931) et Gerhard Munthe (1849–1929) en Norvège et avec celui d'autres artistes scandinaves. Le travail allemand et scandinave est présent à l'exposition internationale de 1900 à Paris et y est l'objet de beaucoup d'attention.

1.4.4. Espagne

Au XIX^e siècle, en Espagne, seule est encore en activité la Real Fábrica de Tapices, fondée en 1721 à Madrid par le roi Philippe V (1683–1746). En 1889, elle déménage vers un nouvel emplacement toujours actuel, Fuenterrabía 2, à côté de l'ancienne basilique d'Atocha à Madrid. La production au XIX^e siècle s'y limite à la fabrication de tapis.²⁷⁵ Au début du XX^e siècle, d'autres

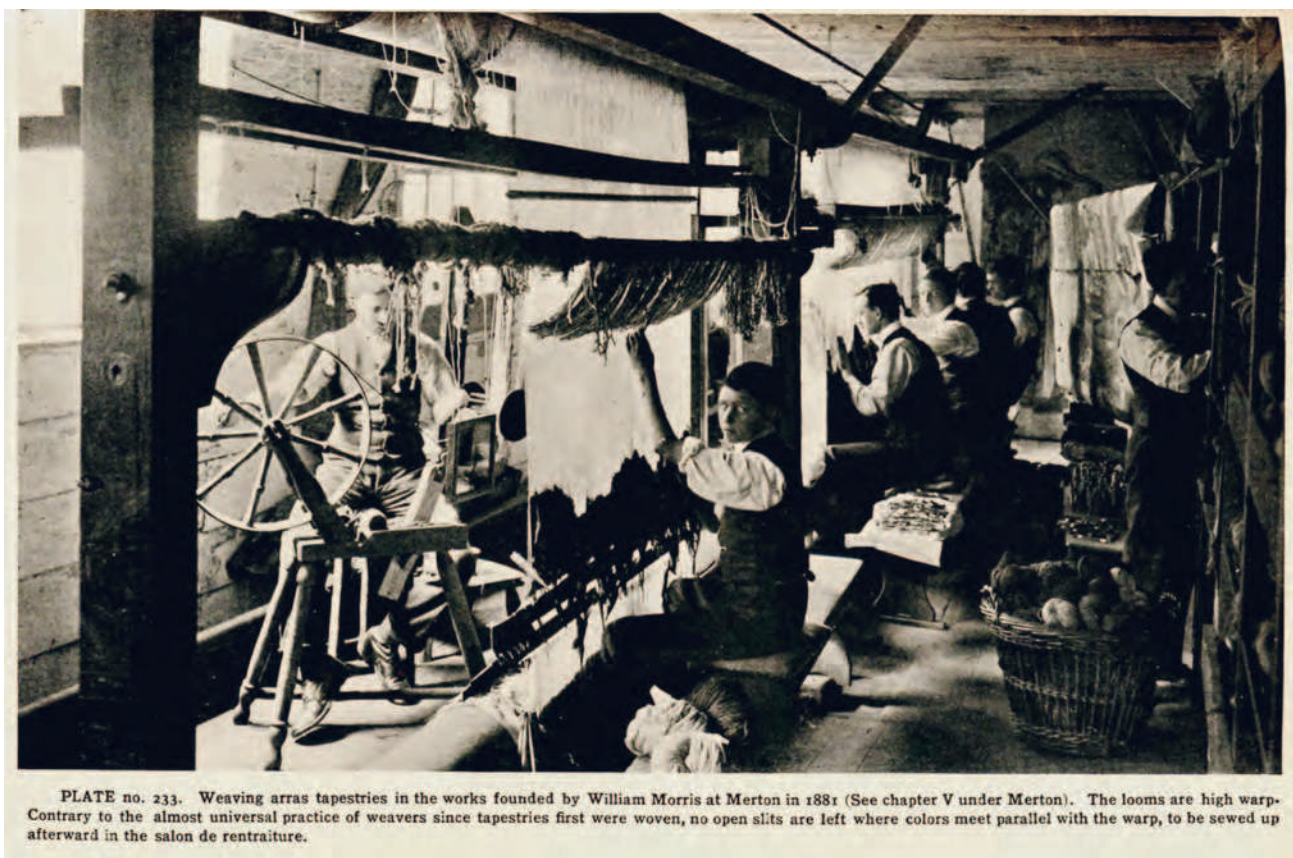


Fig. 56. Intérieur de la manufacture de William Morris à Merton Abbey.

manufactures furent ouvertes, dont une à Barcelone, Alfombras y Tapices Aymat SA de San Cugat del Vallès. La manufacture, fondée par Tomàs Aymat (1891–1944), fut active de 1920 à 1956. On a retrouvé récemment l'une des tapisseries dans une collection américaine privée. Elle avait été réalisée d'après un tableau de Francisco Pradilla y Ortiz (1848–1921), *La chute de Granade en 1492*, conservé au Palais du Senado à Madrid.²⁷⁶

1.4.5. Russie

Sous le règne de Pierre I^{er} de Russie (1672–1725), aussi nommé Pierre le Grand, d'importantes réformes eurent lieu, également dans le domaine culturel. Pierre Le Grand, qui désire voir la Russie figurer parmi les puissances européennes, investit fortement dans l'art afin d'embellir ses palais et de légitimer son pouvoir. Parmi ces investissements, figure également la fondation d'une manufacture de tapisserie inspirée du modèle français. La manufacture de Saint-Petersbourg est érigée par le français Philippe Béhagle, fils (?–1733) lorsqu'il arrive à Saint-Petersbourg en 1717.²⁷⁷ Elle ouvre ses portes en

1720 et tisse, parmi ses premières tapisseries, la *Bataille de Poltava*, importante victoire militaire de Pierre le Grand contre la Suède. Elle se spécialise ensuite dans les reprises d'anciennes tapisseries, de tableaux et de fresques et ceci jusqu'à la fermeture de la manufacture en 1863.²⁷⁸ Il s'agit de reprises d'après des œuvres d'artistes occidentaux comme Guido Reni, Murillo, Raphaël, Rembrandt, Van Dyck... et d'après des œuvres russes. (Fig. 58) Le succès de ces reprises s'explique par la volonté de la Russie de s'approprier le goût artistique de l'Europe occidentale et de s'entourer du même luxe, ainsi que de se hisser artistiquement et culturellement au niveau des pays occidentaux, de façon à favoriser les contacts diplomatiques internationaux. Une de leurs reprises, intitulée *Aurore*, fut tissée au XIX^e siècle d'après la fresque de Guercino (1591–1666) qui orne toujours le plafond du Casino Ludovisi à Rome. (Fig. 59) Des œuvres de Raphaël, comme la *Madone à la chaise* conservée au Palazzo Pitti à Florence, sont également retissées à cette époque.²⁷⁹ (Fig. 60) La production, fondée par la famille française Béhagle, resta jusqu'en 1863 fortement marquée par l'esthétique française et les changements de styles européens.



Fig. 57. Ateliers de retraiture et de tissage à la manufacture W. Ziesch & Cie à Berlin.



Fig. 58. D'après Rembrandt, *John III Sobieski, roi de Pologne / John III Sobieski, King of Poland*, début XIX^e siècle, laine et soie, tapisserie, H. 132 cm x L. 96 cm, Manufacture impériale de la Russie, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, n° inv. ЭPT-17189.



Fig. 59. D'après la fresque de plafond de Guercino au Casino Ludovisi à Rome, *Aurore*, 1821, laine et soie, tapisserie, H. 236 cm x L. 388 cm, Manufacture impériale de la Russie, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, n° inv. ЭPT-16221. Pour la décoration de l'appartement d'Alexandre I^{er} au Palais d'hiver.

1.4.6. Japon

Après sa visite en France en 1886, Kawasaki Jimbei II (1853–1910) érige une manufacture de tapisseries de soie au Japon. Une des tapisseries exposées à la Louisiana Purchase Exposition à St. Louis en 1904, *L'invasion mongole*, est depuis 1931 conservée au Waters Art Museum de Baltimore.²⁸⁰

1.5. Conclusion

Ce premier chapitre, qui a surtout voulu formuler des réponses aux questions concernant l'influence du climat politique et l'organisation des différentes manufactures françaises et belges sur la production des tapisseries, se termine ici. Il s'est surtout focalisé sur la situation de la Manufacture des Gobelins à Paris, car elle est une des rares manufactures à avoir continué à tisser après la Révolution française, et ceci malgré les tensions et la menace de sa démolition. Les vicissitudes de la manufacture en tant que manufacture d'État étaient fortement liées au contexte politique et au pouvoir en place. Les directeurs sont remplacés, certains services sont souvent instaurés ou interrompus et des commandes passées en fonction des changements politiques. La manufacture en dépendait entièrement. Malgré cette soumission, on observe : premièrement que

chaque régime politique avait des intérêts très particuliers dans les manufactures nationales et surtout dans celle des Gobelins, et deuxièmement que la manufacture opère d'importantes améliorations. C'est ainsi que Guillaumot introduit le paiement à la tâche pour les lissiers. Du point de vue technique, les recherches en chimie entreprises par Chevreul sont à l'origine des progrès accomplis dans la teinturerie. Autre invention technique importante, la trappe de descente qui permet de réaliser des tapisseries directement d'après des tableaux. En ce qui concerne l'enseignement, la manufacture investit énormément dans les cours de chimie, de dessin et même dans les concours de dessin entre écoles afin de faire monter le niveau et la qualité des modèles. La France a donc assuré sa production officielle et dominé la production européenne pendant toute la première moitié du XIX^e siècle. Cela change au cours de la seconde moitié du siècle, d'abord avec la production belge d'Ingelmunster et ensuite de Malines. C'est le succès des activités de la Manufacture Braquenné en France depuis le deuxième quart du XIX^e siècle qui a motivé l'expansion de la production jusqu'en Belgique. Encouragé par les initiatives en France, ce fut le premier pays à reprendre ses activités de tissage et à les poursuivre avec zèle jusqu'à ce jour. D'autres pays comme l'Allemagne, la Grande-Bretagne, les États-Unis, les Pays scandinaves suivirent. Le mérite revient donc à la France où, par la continuité de ses activités après la



Fig. 60. D'après Raphaël (1516, Palazzo Pitti, Florence), *Madonna à la chaise*, fin XVIII^e – début XIX^e siècle, laine et soie, tapisserie, H. 86 cm x L. 81 cm, Manufacture impériale de la Russie, Saint-Petersbourg, The State Hermitage Museum, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, n° inv. OPT-18749.

Révolution française, grâce aux encouragements politiques, aux améliorations administratives et techniques et à l'enseignement, la Manufacture des Gobelins a su propager le médium et inspirer d'autres manufactures.

1. Concernant le fonctionnement, l'organisation et la production des Gobelins, du Premier Empire à la Monarchie de juillet, il existe une thèse non publiée qui traite le sujet en profondeur. Pour plus de détails cf. GIRARD 2003.
2. COURAL et GASTINEL-COURAL 1992, p. 43.
3. PRADIER 2015.
4. Pour cette comparaison, effectuée sur des bouts de tapisseries sauvegardés au Mobilier national, le nombre de fils sur 1 cm a été comparé entre une tapisserie des *Éléments* d'après Le Brun du XVII^e siècle, une tapisserie de l'*Histoire de Jason* d'après de Troy du XVIII^e siècle et une tapisserie réalisée sous la Restauration.
5. Vaucanson avait inventé en 1738 un mécanisme permettant de soulever la basse lisse et d'examiner la tapisserie de face.
6. Le cours de dessin d'après modèle vivant est supprimé deux fois, une fois le 10 août 1792 et une seconde fois en 1848.
7. MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 1, 1878–1885, p. 133.
8. BONNEYRAT 1997.
9. Guillaumot participa à la construction des trois casernes de gardes suisses de Rueil, Courbevoie et Saint-Denis en 1754–1756. Il travailla à partir de 1760 pour l'intendant de Paris, Bertier de Sauvigny, à Paris et en Bourgogne. En 1773, il est élu à l'Académie royale d'architecture, devient contrôleur général des Bâtiments du roi en 1776 et par ailleurs inspecteur général des carrières de Paris. GIRARD 2004, pp. 97–106.
10. Pour en savoir plus sur la fonction de Guillaumot comme architecte et administrateur de la manufacture cf. GIRARD 2004, pp. 97–106.
11. Jean-Marie Roland de la Platière est ministre de l'Intérieur du 10 août 1792 au 23 janvier 1793.
12. Le ministre Roland ferme l'école de dessin et expulse les trois peintres, Belle, Malaine et Peyron, ainsi que le chimiste de l'atelier de teinture de la manufacture. Berthollet et Dubois, membres de la commission du commerce, de l'agriculture et des arts, et le ministre de l'Intérieur Chaptal (1756–1832) (ministre de l'Intérieur 7 novembre 1800 – 7 août 1804), remirent en fonction le 3 décembre 1800 l'école de dessin et les artistes expulsés. cf. Beauvais 1996, p. 98.
13. Augustin-Louis Belle est le fils du peintre Clément-Louis Belle (1722–1816).
14. Le passage *in extenso* « On n'a nulle idée chez l'étranger d'établissements relatifs aux beaux-arts, ou plutôt de manufactures à la charge de l'État ; l'honneur de cette invention était réservé à la France. Telles sont, dans le nombre, les manufactures de *Sèvres* et des *Gobelins*. La première coûte au public plus de deux cent mille livres annuellement, pour quelques services de porcelaine dont le roi fait des présents aux ambassadeurs ; la dernière coûte cent mille écus, on ne sait trop pourquoi, si ce n'est pour enrichir des fripons et des intrigants. On y entretient, d'ordinaire, vingt-cinq ouvriers qui emploient au total douze livres de soie au travail d'une tapisserie, qui est quelquefois quinze ans sur le métier : en revanche, le sieur Cornette reçoit chaque année douze ou quinze mille livres, pour quelques expériences qu'il fait, ou ne fait pas, dans la vue de rendre les couleurs divines : le reste est empoché par l'honnête sur-intendant » cf. Anonyme 1790, p. 8 ; republié pour la première fois par Guillaumot cf. GUILLAUMOT an VIII ; republié en 1830 par ROTOUS 1830, pp. 5–6 et à la seconde moitié du XIX^e siècle cf. GUILLAUMOT s.d., p. 333.
15. Ce souhait de fusion, formulé en 1774 et repris sous la Convention, le Consulat et le Premier Empire, n'a été réalisé en détail qu'en 1825.
16. Le ministre Roland proposait déjà en 1792 de réunir la Manufacture de Beauvais et celle des Gobelins. cf. COURAL 1977, p. 79.
17. Vaucanson introduit en 1738 un mécanisme qui permet à la basse lisse de se lever afin de permettre au lissier d'examiner l'endroit de la tapisserie durant l'exécution du travail.
18. ROTOUS 1830, p. 12. Le baron des Rotours a mis des mots en italiques. Cette citation peut être comparée avec celle de Guiffrey (1901), p. 133. Au fil des années, le discours change en faveur des tapisseries flamandes, faites sur basse-lisse. On peut donc supposer qu'à la première moitié du XIX^e siècle, non seulement on n'a pas voulu étudier la différence, s'il y en a une, entre basse et haute lisse. On a surtout voulu mettre en avant la production 'supérieure' en haute lisse de la Manufacture des Gobelins, issue de l'Ancien Régime, maintenant manufacture d'état, par rapport à toutes les autres manufactures.
19. Sous Louis XV, mais dès le XVII^e siècle, la Manufacture de Beauvais à un statut particulier : elle est une manufacture d'État (elle appartient à la couronne), mais elle est gérée par un entrepreneur désigné par l'administration et qui apporte des fonds comme l'État. Elle a effectivement la vocation à se suffire à elle-même financièrement. Un objectif atteint sous Besnier et Oudry.
20. Coppet 1962, pp. 162–164 ; Beauvais 2000, pp. 46–52.
21. Jules François Paré est ministre de l'Intérieur du 20 août 1793 au 5 avril 1794.
22. LACORDAIRE 1853, p. 128 ; Procès-verbal de la séance du 9 frimaire, an II (29 novembre 1793) à la convention nationale
23. LACORDAIRE 1853, p. 128.
24. Procès-verbaux du comité de salut public 17 juillet 1794 ; un extrait du procès-verbal est retrouvé dans les Archives des Musées nationaux à Paris cf. Extrait du Registre des arrêtés du Comité de salut public de la convention nationale du 30 Messidor, l'an 2^e de la République Française, une et indivisible. (Ann. 2)
25. LACORDAIRE 1853, p. 133 ; Lacordaire cite un arrêté du Comité de salut public du 17 juillet 1794, sans référence.
26. Procès-verbaux du comité de salut public 20 août 1794.
27. LACORDAIRE 1853, p. 131.
28. LACORDAIRE 1853, pp. 130–132. Les manufactures sont mises sous la surveillance de la Commission de l'Agriculture et des Arts, cf. procès-verbaux du comité de salut public du 10 au 25 septembre 1794 ; GUIFFREY 1907, pp. 64–65 ; GUIFFREY 1897 b, pp. 349–389.
29. « ... Dans le grand nombre de tableaux qui existent, soit aux Gobelins, soit à la Savonnerie, il en est beaucoup qui présentent des emblèmes et des mœurs qui ne peuvent être tolérés dans une république. Si des artistes ont prostitué leur talent au pouvoir et à la corruption, le gouvernement ne doit pas se rendre complice de leur infamie, en multipliant, en honorant, pour ainsi dire, les monuments de leur bassesse. » cf. LACORDAIRE 1853, pp. 132–133 ; Lacordaire cite une instruction de la Commission des arts et de l'agriculture donnée au jury des arts le 25 août 1794 sans plus de référence.
30. ROTOUS 1830, p. 6.
31. LACORDAIRE 1853, p. 132.
32. MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 1, 1878–1885, p. 133.
33. Le passage *in extenso* : « Pour les sujets historiques, il recommande aux artistes de s'inspirer, avant tout, des grandes scènes de la Révolution française, des actions héroïques des guerriers qui, depuis 1789, ont combattu pour le salut de la patrie... Il faut rappeler à nos descendants tous les actes de vertu qui, parmi nous, et chez les nations anciennes et modernes, ont honoré l'humanité ; égayer l'imagination par des sujets agréables puisés dans la Fable et dans les poë[s]mes qui, depuis tant des siècles, sont en possession de notre estime ; couvrir une vérité utile du voile ingénieux de l'allégorie, charmer les yeux, plaire à l'esprit et l'instruire ; respecter les mœurs et la sévérité des principes républicains. Voilà ce qui doit animer les artistes qui voudront consacrer leur talent à la régénération de cet établissement qui, sous tous les rapports, réunit l'utilité, l'agrément et la magnificence. » cf. LACORDAIRE 1853, pp. 134–135. Lacordaire cite une décision du jury des arts du 6 octobre 1794, sans référence.

34. LACORDAIRE 1853, pp. 135–136. En dehors des modèles choisis pour fournir la Savonnerie, le jury des arts sélectionne les suivants tableaux pour être reproduits en tapisserie : *Borée et Orythie*, par Vincent ; *l'Étude voulant ramener le Temps*, par Ménageot ; *l'Éducation d'Achille*, par Regnault ; *la Paix ramenant l'Abondance*, *l'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice*, par Le Brun ; *Déjanire et Nessus*, par le Guide ; *Antiope*, par Le Corrège ; *Clio*, *Thalie et Euterpe*, par Le Sueur, et *Melpomène avec Polymnie*, par Le Sueur. La Convention avait également demandé l'exécution en tapisserie des portraits de Marat et de Lepelletier d'après Louis David.
35. GUIFFREY 1897 b, pp. 349–389.
36. FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY, vol. 2, 1903–1923, pp. 142–146 ; Le 25 thermidor an XIII, les deux pièces qui restaient de la tenture figurent dans les sorties du Garde-Meuble pour entrer au magasin de la Manufacture des Gobelins.
37. GUIFFREY 1907, pp. 64–65.
38. New York 2002, p. 201.
39. Coppet 1962, pp. 127–132 ; Musée national du Château de Pau : *Histoire de Psyché*.
40. JARRY 1969, p. 300.
41. Même si les ventes sont connues (voir : FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY, vol. 2, 1903–1923, pp. 142–146), il y a peu de traces des catalogues de vente.
42. GIRARD 2003, pp. 60–69 ; Lors de cette étude, seule une liste de tapisseries, peu précise, réalisée suite à l'incendie de 1871, sauvegardée aux archives du Mobilier national, a été découverte et sera évoquée dans la suite.
43. Beauvais 1996, p. 105.
44. LANGLOIS 1993 p. 109.
45. GUIFFREY 1907, pp. 66–67 ; LACORDAIRE 1853, p. 138 ; Guiffrey mentionne le 25 septembre 1794 comme date de l'arrêt de la division en quatre classes. cf. MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 1, 1878–1885, p. 133.
46. Le bâton est une ancienne unité de surface correspondant à 1/10^{ème} de mètre carré. Selon Lacordaire, le nouveau mode de paiement était déjà approuvé le 28 décembre 1790. LACORDAIRE 1853, p. 120.
47. LANGLOIS 1993, p. 101. L'aune est une ancienne mesure de longueur, utilisée surtout pour les étoffes et valant environ 1,20 mètre.
48. Arch. nat., O² 877 ; 150 000 francs par an. cf. GIRARD 2003, p. 104.
49. Observations du citoyen Guillaumot, directeur de la Manufacture des Gobelins, du 5 août 1796.
50. Pour les explications des procédés de copie des contours d'après tableau cf. GUILLAUMOT an IX, pp. 15, 23–25.
51. GUILLAUMOT an IX, pp. 8–11. « Frette » et une « plaque de fer circulaire dentelée à sa circonférence et fixée au roulou » cf. Beauvais 1996, p. 98.
52. Beauvais 1996, p. 98.
53. GUILLAUMOT an VIII.
54. Jean-Antoine Chaptal est ministre de l'Intérieur de 7 novembre 1800 au 7 août 1804.
55. Beauvais 1996, p. 98. La première tapisserie dont le sujet fut tissé dans la direction des chaînes fut *L'enlèvement d'Orythie par Borée* d'après Vincent cf. Beauvais 1996, p. 99.
56. Beauvais 1996, p. 101.
57. Mercredi et samedi de 2h à 5h cf. Beauvais 1996, p. 98.
58. Sous la II^e République, les manufactures sont placées sous l'autorité du Ministère de l'Agriculture et du Commerce, sous le Second Empire sous le Ministère de la Maison de l'Empereur et sous la III^e République sous le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts cf. GUIFFREY 1907, p. 74.
59. Dans bon nombre de publications, Guillaumot ne meurt que, incorrectement, en 1810 cf. MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 1, 1878–1885, p. 134.
60. La salle du Trône au Palais des Tuileries contient à l'époque de Napoléon I^{er} la tenture d'Esther : à droite du trône *l'Évanouissement d'Esther* et sur le mur d'en face le *Dédain de Mardochée* – et à gauche du trône, le *Repas d'Esther* et la *Toilette d'Esther*. La salle du Trône de Napoléon I^{er} au Palais de Fontainebleau contient *l'École d'Athènes* de la tenture des *Chambres du Vatican*, deux termes doubles à cariatides de la tenture des *Batailles d'Alexandre* et deux termes simples cf. SAMOYALTY 1987, pp. 185–203.
61. La citation complète : « Sa Majesté, écrit le comte Daru, intend d'ant général de la maison de l'empereur, à M. Guillaumot, le 21 thermidor an XVIII (9 août 1805), est dans l'intention de meubler son palais avec la magnificence qui convient à l'empereur des Français ; la perfection où les arts sont portés en France permet de mettre dans cet ameublement un luxe noble et qu'aucun autre souverain ne pourrait égaler ; la Manufacture des Gobelins que vous dirigez avec tant de zèle doit lui en fournir les moyens : les tableaux que vos ouvriers reproduisent avec une perfection inimitable seront désormais le principal ornement des maisons impériales... Sa Majesté désire que vous vous occupiez à reproduire les tableaux qui représentent des sujets pris dans l'histoire de France et particulièrement de la révolution ; et comme son règne en sera l'une des époques les plus glorieuses, je ne doute pas que vous ne choisissiez pour modèles les tableaux qui retracent ou ses victoires ou ses bienfaits ; c'est ainsi que les arts doivent reconnaître la protection dont Sa Majesté les honore. » cf. LACORDAIRE 1853, pp. 143–145. Citation, mentionnée par Lacordaire sans référence, d'une lettre du comte Daru, intendant général de la maison de l'empereur à Guillaumot, directeur de la Manufacture des Gobelins le 9 août 1805. Archives nationales O² 877.
62. GASTINEL-COURAL, Chantal, « Denon et la Manufacture des Gobelins », dans : Paris 1999, pp. 317–321.
63. Arch. nat., O² 877 (cf. GIRARD 2003, p. 105) ; Arch. nat., O² 877 Mémoire de Guillaumot 28 thermidor an 13 [16 août 1805] ; Arch. nat., O² 878 : 5 avril 1805 Guillaumot écrit une lettre à l'intendant général de la maison de l'Empereur
64. AULANIER t. I, 1950 a, pp. 12–13 ; AULANIER t. II, 1950 b, pp. 38–39.
65. Beauvais 1996, p. 101 ; Archives nationales O² 878.
66. Beauvais 1996, p. 101 ; Archives nationales O² 161.
67. Beauvais 1996, pp. 14–18.
68. Beauvais 1996, pp. 101–103.
69. Beauvais 1996, p. 102 ; Archives nationales 400 AP 4.
70. Archives des Musées nationaux, MT : Objets d'art – Tapisseries, MT 2 : Administration, généralités, 1 liasse 1794–1911. Cette liasse contient de la correspondance au sujet des tableaux représentant des bustes en marbre du couple impérial, des portraits et des tableaux qui ont été utilisés pour en tirer des tapisseries. [non consulté par manque de temps]
71. Archives des Musées nationaux : P 6 : 0–1812 : La liasse contient de la correspondance donnant de l'information sur des tableaux entrés sous le Premier Empire à la Manufacture des Gobelins pour y être tissés.
72. Beauvais 1996, p. 105.
73. GASTINEL-COURAL 1987.
74. Beauvais 1996, pp. 38–40.
75. Paris 1827, pp. 33–34 ; Beauvais 1996, pp. 107–108.
76. Gastinel-Coural met en lumière quelques tapisseries de cette période cf. Beauvais 1996, pp. 28–45.
77. Les portraits tissés les plus connus de cette époque sont ceux en pied et en buste de Louis XVIII et de Charles X et de Madame la Duchesse de Berry avec ses enfants.
78. Beauvais 1996, pp. 106–107 ; Les tapisseries sont exposées à plusieurs occasions cf. Exposition des Manufactures royales, 1822 ; Paris 1823, p. 19 ; Exposition des Manufactures royales, 1825 ; Paris 1830, p. 38
79. Louis de Forbin était élève de Jacques-Louis David. Il a agrandi le Louvre et a établi un musée au Palais de Luxembourg pour y exposer les œuvres des peintres vivants. Sur de Forbin cf. FAYOT 1841, pp. 198–199.
80. « Chapitre II, Chevreul aux Gobelins », dans : ROQUE 2009, pp. 56–63 ; ÉLIE 2009, pp. 101–107.
81. Pour quelques écrits de Chevreul en rapport avec la tapisserie cf. CHEVREUL 1866 ; CHEVREUL vers 1841, p. 3.
82. Beauvais 1996, p. 107.
83. Beauvais 1996, p. 107.
84. COURAL 1977, p. 80.
85. ROTOUS 1830, p. 13.
86. HAVARD 1893, p. 170.
87. Paris 1835, pp. 35–36 ; Beauvais 1996, p. 110.
88. DARCEL 1876, p. 287.

89. Les modèles étaient réalisés par les élèves de l'Académie de France à Rome sous le règne de Louis XIV.
90. LACORDAIRE 1853, p. 159.
91. Anonyme 1872, pp. VI–X.
92. Le Musée de l'Histoire de France contient deux galeries (Galerie des Batailles [1837], Galeries de pierre) et six salles (Salles des Croisades, Salle du Sacre, Salle des États généraux, Salle de 1792, Salle de Constantine, Salle de la Smalah), toujours accessibles au Musée du Château de Versailles.
93. Château de Saint-Cloud (n° inv. MV. 4692), Château de Compiègne (n° inv. MV. 4693), Château du Palais-Royal (n° inv. MV. 4694), Château de Pau (n° inv. MV. 4695), château d'Eu (n° inv. MV. 4696) et le Château de Rondan (n° inv. MV. 4697). Louis-Philippe a demandé aux peintres Alaux et Couder de réaliser des bordures pour ces tapisseries, mais ce projet resta inachevé. cf. GUICHARD et DARCEL 1881, p. 88.
94. Pour un aperçu général de la production sous la Monarchie de juillet cf. GIRARD 2003, pp. 326–245.
95. *Edict du Roy pour l'établissement des manufactures royales de tapisseries de haute et basse lisse de la Ville de Beauvais & autres lieux de Picardie en faveur de Louis Hinart, marchand tapissier, bourgeois de Paris, & de tels qu'il voudra associer*, Pierre Bouillierot, Paris, août 1664. L'édit est conservé aux Archives nationales, AD 373.
96. MERTENS 2008, pp. 290–319.
97. MERTENS 2008, pp. 383–395.
98. COURAL 1977, p. 7, 80 ; Beauvais 1981, p. 5.
99. La manufacture fabrique sous la Restauration et la Monarchie de juillet des ensembles de mobilier destinés successivement à la Salle du Trône du Palais des Tuileries, au Cabinet du Roi à Trianon, au Salon bleu et au Salon du Conseil des Tuileries, au Palais de Saint-Cloud, au château d'Eu d'après des modèles de Couderc et de Starke, aux Palais de Saint-Cloud et des Tuileries d'après des modèles de Chenavard, au Salon Louis XIV du Palais des Tuileries d'après des modèles d'Adam Cf. COURAL 1977, p. 80.
100. COURAL 1977, p. 75 (ill.), 82.
101. Beauvais 2000, pp. 63–64 (ill.).
102. En 1851, le ministère du Commerce et de l'Agriculture se compose d'Albert de Luynes, président, F. de Lasteyrie, ancien représentant, Victor de Lavenay, secrétaire général au ministère du Commerce, Paul Delaroche, peintre d'histoire, Ary Scheffer, peintre d'histoire, de Nieuwerkerke, directeur des Musées nationaux ; Labrousse, architecte, Duban, architecte, Violet-Leduc, architecte, Sechan, peintre décorateur, Klagman, sculpteur, Ébelmen, directeur de la manufacture de porcelaine de Sèvres, Diéterle, peintre décorateur, inspecteur des travaux d'art de Sèvres, Badin, directeur de la Manufacture de Beauvais, Lacordaire, directeur des manufactures des Gobelins et de la Savonnerie, Chevreul, directeur des teintures aux Gobelins, Ch. L. Muller, peintre d'histoire et inspecteur des travaux d'art aux Gobelins, Cherubini, chef de bureau au ministère du Commerce, secrétaire du conseil. LACORDAIRE 1853, p. 160.
103. VAISSE 1975, p. 153.
104. L'attention croissante pour l'éducation et l'autonomie des lissiers a des répercussions entre autres au Schleswig-Holstein, à Scherrebek où Denken crée une École de tissage artistique. Cette initiative allemande fut bientôt suivie de la fondation de l'École de dessin industriel d'Aubusson, créée en 1869, et qui devient en 1884 l'École nationale des arts décoratifs.
105. Beauvais 1996, pp. 47–50.
106. Le 16 mai 1860, Lacordaire n'est plus seulement directeur de la Manufacture des Gobelins, mais en raison de la fusion des Gobelins et de Beauvais, il devient le directeur des deux manufactures, conjointement avec son prédécesseur Pierre-Adolphe Badin jusqu'en 1871.
107. Les Gobelins trouvaient leurs modèles copiés à l'École des Beaux-Arts ; les étudiants, pour la plupart élèves de cette école, les envoyaient de Rome, où ils séjournaient en voyage d'études cf. DARCEL 1876, p. 279.
108. Beauvais 1996, pp. 54–56.
109. Beauvais 1996, pp. 73–76.
110. Beauvais 1996, pp. 52–53.
111. Beauvais 1996, p. 57.
112. Cat. de vente Paris 2005, p. 52, n° s 141 A.
113. Un second appendice à l'article de Vaisse donne des précisions sur l'organisation et le personnel de la Manufacture des Gobelins au début de la III^e République cf. VAISSE 1973, pp. 81–82.
114. CHENNEVIÈRES-POINTEL 1878, p. 144.
115. Un changement important s'opéra sous la direction de Janneau. Par décret du 11 février 1937, les manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais furent rattachées à l'Administration générale du Mobilier national, ce qui est toujours le cas aujourd'hui.
116. HAVARD 1893 ; p.173.
117. GERSPACH 1889 ; GERSPACH 1892 ; GERSPACH 1893.
118. Selon Darcel, l'incendie fut allumé dans un premier stade pour détruire les traces de l'activité de la Commune cf. DARCEL 1972, pp. 413–418.
119. Beauvais 1996, p. 116.
120. Beauvais 1996, pp. 6, 10–11. Arch. Nat. Va XIV F21 841 : avec plan du 7 juillet 1871.
121. DARCEL 1972, p. 482.
122. Beauvais 1996, pp. 88–89 ; pour plus d'information sur la décoration du foyer cf. BERGERAT 1875.
123. Beauvais 1996, pp. 62–65.
124. Beauvais 1996, pp. 73–76.
125. Beauvais 1996, pp. 66–72.
126. Beauvais 1996, pp. 77–78.
127. JONES 1996–1997, pp. 2–40.
128. Autres manufactures qui sont souvent mentionnées dans ces catalogues d'exposition sont : Maury, de la maison Soulas aîné et Maury, fabricants de tapis à Marguerittes près Nîmes ; Tétard, fabricant de tapis à Beauvais. Henry Havard cite aussi une manufacture à Neuilly cf. HAVARD 1893, p. 196.
129. HAVARD 1893, p. 196.
130. Charles-Jean se marie le 19 février 1830 avec sa cousine Octavie Estier (1807–1876) et ils eurent deux fils : Charles Octave Théodore Sallandrouze de Lamornaix (1834–1897), également manufacturier et maire d'Aubusson, et Jean-Charles-Alexandre Sallandrouze de Lamornaix (1840–1899), vice-amiral, chef d'État – major général de la Marine.
131. ROBERT, BOURLOTON et COUGNY, 1891, p. 257.
132. Paris 1844 a, p. 534.
133. Paris 1844 a, p. 539.
134. DION-TENENBAUM 1995.
135. GAUTIER 1843–1844, pp. 317 (ill.), 319.
136. Paris 1844 a, pp. 538–539.
137. Paris 1844 a, p. 540.
138. Paris 1869 a, s.p..
139. Anonyme 1860 a, p. 156.
140. Anonyme 1860 a, p. 156.
141. L'ancien nom de la rue est rue de Bussy.
142. Le bottin du commerce parisien, 1830 (1825–1890) dans les Archives départementales de Paris. Ils rachètent en 1840 les legs de la manufacture de la famille de tapissiers Paris, établie à Aubusson depuis le XVIII^e siècle, et possédant des œuvres de Jean-Baptiste Oudry ayant servi de modèles. cf. Cat. de vente Paris 2005, p. 4 : catalogue de vente de Sotheby's, Paris, Galerie Charpentier.
143. Les investissements remportent en 1834 et 1839 des mentions honorables aux expositions des produits de l'industrie française et deux médailles de bronze à l'exposition des produits de l'industrie de 1844, cf. Anonyme 1845, p. 1 ; Paris 1844 a, pp. 540, 543–544.
144. Tournai fait à ce moment encore partie de la France. Depuis 1830, la ville fait partie de la Belgique. Pierre-Joseph a été marié avec Florence Bernard, aillant trois fils : Alexandre (1812), Henri-Bernard-Joseph (1813) et Henri-Charles (1815).
145. HOVERLANT DE BEAUWELAERE 1808, p. 125 ; SOIL 1892, p. 87.
146. Henri-Charles et Marie-Esther eurent beaucoup d'enfants, surtout des filles (Ann. 3.3.).
147. Au début, les Demy-Doineau étaient de simples marchands. Ayant acquis de plus amples connaissances, ils créent leurs propres modèles et complètent leur assortiment avec des velours et des tissus d'ameublement.

148. Les tapis et les tapisseries furent réalisés dans les manufactures de Braquenié à Aubusson, Felletin et Malines. Les autres créations textiles furent sous-traitées. Braquenié travaillait avec Sallandrouze pour le velours, avec Thierry et Mieg, puis avec Steiner pour les impressions sur coton, et avec Tassinari et Chatel et Roze pour les soieries. Il existe deux manufactures Roze : celle de « Roze Abraham et frères » pour les tapis, sous la direction de Jacques Alexandre Roze-Abraham, et « Louis Roze et cie » pour les soieries. cf. ROUART 2008, pp. 1–3. Rouart est documentaliste de la société Frey.
149. Anonyme 1860 a, p. 42.
150. BOUDIN 1855, pp. 41–42 ; selon le bottin du commerce parisien, 1848 (1825–1890) dans les Archives départementales de Paris. Braquenié est breveté depuis 1848 pour les nouveaux tapis sans envers et sans couture.
151. Anonyme 1860 a, p. 42 ; MUEL 1996.
152. MUEL 1996.
153. SIRAT 1998 ; Sirat documente dans cette publication les activités françaises de la Manufacture Braquenié. Malgré la valeur de ses documents et illustrations, son ouvrage est trop peu scientifique par manque de références et de sources.
154. Il s'agit de *l'Enlèvement de la belle Europe*, d'après Pierre (H. 3 m x L. 4 m) ; *La Toilette de Psyché*, d'après Boucher (H. 2,90 m x L. 2,35 m) ; *Les servantes de Flore*, d'après Van Loo (H. 2,70 m x L. 2 m) ; *Le sacrifice à Vénus*, d'après Vien (H. 2,45 m x L. 1,80 m) ; *Le Sacrifice à Pomone*, d'après Van Loo (H. 2,60 m x L. 1,90 m) ; *L'offrande à Cérès*, d'après Vien (H. 2,60 m x L. 1,60 m) ; *L'offrande à Vénus*, d'après Boucher (H. 2,45 m x L. 1,35 m). Au cours de la même vente sont également vendues une tapisserie d'après Casanova, deux tapisseries d'après Hubert Robert, deux tapisseries d'après Charles Deshayes et quatre scènes champêtres. Toutes étaient tissées par la Manufacture Braquenié. Parmi le mobilier mis en vente, il y a également des pièces d'ameublement réalisées par la Manufacture Braquenié ; ici un salon de style Louis XVI d'après Casanova.
155. Cat. de vente Paris 2005.
156. Anonyme 1860 a, pp. 677–702.
157. SMIT 2007, pp. 247, 253.
158. BROSENS 2004.
159. WAUTERS 1878, p. 419.
160. Selon Pluys ils se rencontrent déjà en 1850 cf. PLUYS 1938–1947, p. 625.
161. Le nom 'Braquenié' doit aujourd'hui sa célébrité en premier lieu à une gamme de produits d'ameublement textile de la maison d'ameublement française Pierre Frey.
162. La production a probablement déjà commencé quelques années auparavant cf. MARÉCHAL 1994, p. 83, note 4.
163. Pour une étude détaillée sur la famille Descantons de Montblanc cf. VANHAECKE 2005.
164. La facture des frais de construction (41 159,87 francs) de la manufacture de tapisseries d'Ingelmunster en 1857 fut reprise dans VERSCHEURE 1988, p. 111.
165. DUBOIS 1900, p. 123.
166. Anonyme 1860 b.
167. Paris 1878 a.
168. Archives *Den Hert*, Lettre au Touring-Club de Belgique, 4 avril 1934.
169. Rapport général, Chambre de commerce de Roulers, 1862, p. 27.
170. Son fils, Albéric Marie Guislain baron Descantons de Montblanc était membre de la chambre des représentants pour l'arrondissement de Roulers et demeurait à Ingelmunster. cf. WAUTERS 1878, p. 419. Son fils Ernest Charles Louis Guislain baron Descantons de Montblanc demeurait rue de Tivoli N° 8 à Paris. Sa fille, Louise Caroline Marie Guislaine Descantons de Montblanc fut l'épouse d'Alexandre Marie Genet de Chatenay et demeurait au Château de Bonneleau (Oise).
171. VERSCHEURE 1988, p. 99.
172. La manufacture se trouve à l'angle du *Beukendreef* et de la *Statiestraat* à Ingelmunster, en face du portail du château. Elle pouvait accueillir quatre cents employés. Seuls cinquante maximum y travaillent aux époques prospères. Esquisse du site cf. VERSCHEURE 1988, p. 99.
173. Ce sont les états des métiers qui précisent la nature des étoffes fabriquées à la manufacture. Cf. Archives Den Hert, Ingelmunster. Les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles conservent un panneau décoratif (3,30 x 1,62 m) d'Ingelmunster. En 1984 un grand tapis (5,25 x 4,50 m), cadeau de la comtesse Maria de Flandre (1845–1912) décorait encore l'église Saint-Julien-des-Flamands à Rome. Il avait été réalisé entre 1860 et 1869. cf. VERSCHEURE 1988, pp. 115–116.
174. Au cours de la vente des biens de feu Mme Braquenié on mit aux enchères une tenière fabriquée par la manufacture d'Ingelmunster. cf. Cat. de vente Paris, 1902, p. 32.
175. Tapis de fleurs, 1860–1869, tapis, 5,25 m x 4,50 m, Manufacture d'Ingelmunster, Saint-Julien des Flamands, Rome, sans n° inv. cf. VERSCHEURE 1988, pp. 115–116.
176. MARÉCHAL 1994, p. 86.
177. La tapisserie fut exposée lors de l'exposition des tapisseries d'Ingelmunster à Ypres en 1987. VERSCHEURE 1988, p. 126. Selon Maréchal la tapisserie se trouve actuellement au château royal de Ciergnon.
178. Cat. de vente 1902, p. 13.
179. Ces fragments de tapisseries (vers 1528–1529 ou 1545) sont conservés aujourd'hui au Musée Gruuthuse à Bruges. VERSCHEURE 1988, p. 113 ; Pour plus d'informations sur la tenture originale cf. Bruges 1987, pp. 180–191 et DUVERGER et VERSYP 1973, pp. 75–84.
180. MARÉCHAL 1994, p. 86.
181. Ce genre de décisions en faveur de la préservation du patrimoine n'est pas neuf. En France, la Manufacture des Gobelins retisse également les *Actes des apôtres* d'après Raphaël de peur que la tenture originale (tissée aux Gobelins au XVII^e siècle) ne se dégrade encore davantage. (P.III, C. 1)
182. La mairie d'Ingelmunster acheta cette tapisserie en 1986 pour 21.250 euros.
183. Un inventaire de la manufacture de 1883 indique que la tapisserie pèse 8,5 kg, les matériaux ont coûté 100 francs (2,5 euros) et le travail 3028,82 francs (75,72 euros). Le prix total fut 4067,47 francs cf. Archives Den Hert, Paris 1878 a ; WAUTERS 1890, p. 240.
184. BÉNÉZIT 2006, p. 371.
185. *Journal de Bruxelles*, jeudi 25 juin 1885 ; le carton se trouvait en possession de Marcel Verstraete à Ingelmunster en 1988.
186. VERSCHEURE 1988, pp. 128–129.
187. CLERFEYT, J., *Rapport tentoonstelling Londen*, 1863, p. 10.
188. *Le Touriste*, weekblad, 6 juli 1873, p. 6.
189. Archives Den Hert, *Diplome Gand*, 1877.
190. *Gazette van Thielt*, Année 29, n° 62, samedi 10 août 1878 cf. Archives Den Hert ; Paris 1878 a.
191. *Journal de Bruxelles*, jeudi 25 juin 1885.
192. Correspondance Bass Museum of Art, Miami : dossier sur les deux tapisseries de la Manufacture Braquenié et cie, Malines, dans leurs collections.
193. Les états des métiers mentionnent les noms de Vanwelden et Bouillot, directeur artistique de 1873–1884. Les états sont une source excellente pour une prosopographie. cf. VERSCHEURE 1988, pp. 104–105.
194. Lors d'une vente récente chez Bernaerts à Anvers apparaît une verdure d'après un exemple d'une scène du XVII^e siècle. *Scène pastorale*, seconde moitié du XIX^e siècle, Manufacture d'Ingelmunster, 280 h x 310 cm l : Lot 862, 14 décembre 2010 http://www.bernaerts.be/Page_catalogue.asp?lot=862&est-min=&estmax=&key=Keywords&sale=136&categorie=&artist=
195. Citation complète cf. « Il y a peu de temps, la maison Braquenié à Paris, ayant une commande de tapisseries trop forte pour sa fabrique de Beauvais, en fit faire une partie à Malines. Il advint que les pièces venant de Malines furent trouvées très supérieures. Les laines et les cartons étaient cependant les mêmes à Beauvais. À quelqu'un qui s'étonnait de cette différence, le directeur de la maison Braquenié répondit : les ouvriers belges ont je ne sais quoi qui les rend plus habiles à ce travail que n'importe qui ! » cf. KERVYN DE LETTENHOVE 1913, p. 28. Jusqu'ici je n'ai pas retrouvé d'activités de la Manufacture Braquenié à Beauvais. Il est possible que Kervyn de Lettenhove ait été mal informé à ce sujet ou qu'il ait confondu Beauvais et Aubusson.
196. Certes vers 1914, la Maison Braquenié et cie, Société en nom collectif, et la Manufacture de tapisseries à Malines ont leur

- siège à Paris, 211, rue de l'Université, représentée par Monsieur P. Dautzenberg domicilié à Paris, 209 rue de l'Université cf. « Convention entre la Commune de Schaerbeek et la Maison Bracquenié et cie, représentée par Monsieur P. Dautzenberg », Archives de Schaerbeek, Dossier sur les tapisseries de l'hôtel de ville.
197. VAN DOORSLAER 1925, p. 29.
 198. VAN DOORSLAER 1925.
 199. Je conserve un tel catalogue, legs d'Els Maréchal.
 200. Les Braquenié récupèrent entre autres le tapissier François Van Balberghe (1842 – ?) qui a débuté à la manufacture d'Ingelmunster en 1857 à l'âge de 15 ans. cf. MARÉCHAL 1994, pp. 84, 89.
 201. VAN DOORSLAER 1925, p. 30.
 202. Pour un résumé biographique de son époque : cf. DE TAEYE 1894 a, pp. 769–778.
 203. Geets était très actif dans l'association de théâtre de *Taalzucht* et illustre entre autres la publication *Ernest Staas* de Tony, pseudonyme de l'avocat Anton Bermann cf. GEETS 1991, pp. 197–239.
 204. Les Musées de la ville de Malines conservent, outre des cartons et des dessins de tapisseries, des dessins d'orfèvrerie, de vitraux, de meubles et de chars.
 205. DE TAEYE 1894 a, pp. 772, 777.
 206. Cat. de vente Paris 2005, p. 111, n° 278.
 207. Les quatre tableaux préparatoires de Willem Geets étaient en vente chez Sotheby's en 2005 cf. Cat. de vente Paris 2005, pp. 110–111, n° s 276–277.
 208. CHAMPIER 1882–1883, p. 327 ; LEGRAND 1890–1893, pp. 334–335.
 209. « Schaerbeek », dans : BERTHELOT, DERENBOURG, DREYFUS, e. a., t. XXIX, 1885–1902, pp. 727–728.
 210. « Convention entre la Commune de Schaerbeek et la Maison Braquenié et cie, représentée par Monsieur P. Dautzenberg », Archives de Schaerbeek, Dossier sur les tapisseries de l'hôtel communal.
 211. Tapissier de Rudder d'Ixelles écrit en 1915 une lettre au Bourgmestre et Échevins de Schaerbeek pour proposer des tapisseries brodées faites par lui et sa femme, à la place des retissages. Il se réfère ainsi aux projets qu'ils ont faits pour l'hôtel communal de Saint-Gilles, à l'hôtel de ville de Bruxelles et à l'hôtel provincial de Gand, ces deniers commandés par Monsieur Van Ysendyck, père, l'architecte de l'hôtel communal de Schaerbeek. Son idée n'a pas été retenue. cf. Correspondance, Archives de Schaerbeek, Dossier sur les tapisseries de l'hôtel de ville.
 212. MARÉCHAL 1994, pp. 89, 95 ; Vianden 1995, p. 74.
 213. DE TAEYE 1894 a, pp. 772–773, 777–778.
 214. MARÉCHAL 1994, p. 95. Maréchal ne donne pas de détails de l'année de la vente chez Sotheby's.
 215. MARÉCHAL 1994, pp. 89, 95.
 216. Malines, 1938.
 217. Pour plus d'information sur Filips Wielant cf. WIELANT et MONBALLYU 1995.
 218. Bruges 1984, pp. 199–202 ; Bruges 1998.
 219. Pour plus d'information sur Eugène Defacqz cf. GODDING 2001, pp. 106–111.
 220. FAIDER 1873, pp. 227–240.
 221. D'HOOP 1871.
 222. La collection des Musées de la ville de Malines conserve deux dessins préparatoires du *Mariage de Marguerite d'Autriche*, n° inv. S08717 et S0830.
 223. DE TAEYE 1894 a, p. 778. On n'est pas certain que la manufacture ait réalisé les tapisseries d'après ces cartons. Selon Roger Dautzenberg, arrière-petit-fils d'Henri Braquenié père, elles furent bel et bien tissées. Il reste la question de savoir si elles ont été conservées ou détruites. MARÉCHAL 1994, p. 91.
 224. Baader a participé à plusieurs salons à Paris en 1866, 1868, 1873, 1874 et 1878 cf. Paris 1878 c, p. 8, n° 13.
 225. BASS en HELD 1973, pp. 25–26, n° s 95–96.
 226. La date de fondation de la manufacture de Wit est contestée. Dautzenberg la situe en 1889, tandis que Bohez et un article dans le *Bulletin officiel de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles de 1934* la situent en 1900 cf. BOHEZ 1974 ; Anonyme 1934, p. 645 ; DAUTZENBERG, R., de 'Manufacture royale de Tapisserie Braquenié' en de geschiedenis Van de tapijtkunst in België, s.l., s.d. [non publié] ; La Manufacture de Wit occupe jusqu'en 1985 la Cour de Palerme, nommée d'après le fils du propriétaire du bâtiment qui était archevêque de Palerme. Vers 1987, elle s'installe au Refuge de l'abbaye de Tongerlo, Schoutetstraat à Malines. La Cour qui cependant servait encore de dépôt fut achetée en 2003 par l'ABVV Mechelen-Kempen.
 227. La manufacture n'opte plus pour une politique de restauration, mais plutôt pour une bonne conservation des tapisseries.
 228. Gaspard de Wit créait également ses propres tapisseries cf. Malines 1972.
 229. Les Musées royaux des Arts décoratifs et industriels s'appellent aujourd'hui les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles
 230. DESTREE 1905, p. 17.
 231. La seule publication est celle de Christina de Laet cf. DE LAET 1974, pp. 25–28.
 232. Le magasin de vêtements Armand Thiery est l'héritier de l'entreprise textile Armand Thiéry, créée en 1841 à Saint-Ghislain par Jean-Nicolas Thiéry, père d'Armand Auguste Ferdinand Thiéry.
 233. Armand Thiéry a entrepris des études de philosophie et ensuite des études de droit, de sciences physiques et mathématiques et de psychologie. Il est donc à la fois philosophe, avocat et juriste ingénieur et psychologue. cf. SMEYERS 1992.
 234. Thiéry avait même, dans sa collection privée, une bande de tapisserie ancienne qu'il exposa lors de l'exposition à Bruges en 1907 cf. Bruges 1907, p. 118.
 235. Anonyme 1909, p. 646.
 236. Pour n'en citer que quelques publications d'avant 1905 : DESTREE 1894 ; DESTREE 1900 ; DESTREE 1904 a ; DESTREE 1904 b. Après la fondation de la manufacture en 1905, il continue à écrire sur les arts médiévaux en général et sur les tapisseries en particulier : DESTREE 1905 ; Bruxelles, 1906 ; DESTREE 1910 ; DESTREE 1914 ; Bruxelles, 1923 ; DESTREE 1931.
 237. Louis de Farcy a surtout fait des recherches sur la tenture de l'*Apocalypse* d'Angers cf. FARCY 1875 ; FARCY 1901.
 238. On ne sait pratiquement rien au sujet des activités de cette manufacture au Mans. cf. FARCY 1904, pp. 3–8. Elle était sous la direction du chanoine Bruneau qui y fait exécuter au monastère de Champfleury des copies d'anciennes tapisseries et de la rentraiture. Le travail était tellement bien fait que « M. Guiffrey fit copier pour le Musée des Gobelins par les Franciscaines de Champfleury, une tapisserie de la tenture de l'*Apocalypse d'Angers* ». cf. DESTREE 1905, p. 29
 239. DESTREE 1905, p. 29. Destree ne trouve pas que la 'renaissance' s'est affirmée depuis les manufactures d'Ingelmunster et de Malines. « La manufacture des Flandres [Ingelmunster] n'existe plus ; quant à la seconde, elle constitue moins une manufacture belge qu'une succursale d'une maison française. » cf. DESTREE 1905, p. 16.
 240. DE LAET 1974, p. 25. Destree épelle son nom « Vergessarat » cf. DESTREE 1905, p. 41.
 241. Les métiers de haute-lisse sont fabriqués par Tobback d'après le métier Lambert utilisé dans la Manufacture des Gobelins cf. DESTREE 1905, p. 41.
 242. DE LAET 1974, p. 26 ; WAUTERS 1998 ; WAUTERS 1999 ; BOSMANS, PICKÉ et WAUTERS 2001.
 243. DE LAET 1974, p. 28 ; Exposition de 1927 à Paris ; Exposition internationale à Liège 1930.
 244. Seule existe une dissertation non publiée, conservée au Heilig-Hartinstituut à Héverlé cf. VOGHTEN 1985.
 245. SOSSET 1989 ; DE LAET 1974, p. 28.
 246. DELMARCEL 2002.
 247. On est peu renseigné sur les tapissiers de certaines manufactures françaises comme celle de François I^{er} établie à Fontainebleau ou celles d'Henri II puis de sa veuve Catherine de Médicis, occupant la maison des jésuites de la rue Saint-Antoine et l'hôpital de la Trinité de la rue Saint-Denis. Sur les lissiers flamands en Angleterre au XVII^e siècle cf. VAN PUYVELDE 1961, pp. 199–208.
 248. WEIGERT 1931.
 249. BAUMGARTEN 1897.
 250. BREMER-DAVID 2002.

251. BAUMGARTEN 1897, p. 37.
252. DAN D'IMPERIO 1976, p. 82.
253. Anonyme 1916, s.p.
254. Les archives du Cleveland Museum of Art préservent les correspondances originales de 1913 à 1923 entre l'ancien directeur Frederic Allen Whiting et les Herter Looms, Archives – The Cleveland Museum of Art : 26/423 Herter Looms, 1913-1923 : Les archives nous informent sur le 'Persian Faïence' dans la collection des Herter Looms. L'intitulé des Herter Looms indiqua : «The Herter Looms. Interior Decorators. Aubusson Tapestries and Rugs. Handwoven Textiles for Curtains, Portieres, Etc. » ; LEE 1925, p. 299.
255. Anonyme 1900, p. 14.
256. Marc Delarbre a 44 ans en 1920, est marié avec Hermine et a un fils Maurice cf. Fourteenth censurs of the United States : 1920 –Population, 6 January 1920, Bronx, New York.
257. Louis. E Delarbre et sa femme Lucy ont cinq filles, Annette, Emily, Georgette, Eugenie et Emillienne cf. Fourteenth census of the United States : 1920 –population, Edgewater Borough, Bergen, New Jersey, 9th of January 1920
258. Cat. de vente New York 1986, pp. 327–328.
259. Trenton 1985, p. 11.
260. SOLIS-COHEN 1976, s.p.; Un autre article raconte que Korenian a trouvé une tapisserie aussi en Écosse cf. Anonyme 1966, s.p (via Newspaper Archive)
261. L'école Montessori a pris contact avec Set Momjian, un collectionneur d'art à Philadelphie. Il a montré à Lita Solis-Cohen, l'auteur de l'article «Tapestries are Bicentennial gift». Cette dernière présente les photos de la tenture à la collectionneuse new-yorkaise Joanna Rose. Rose a ensuite montré les photos à Mitchell Levitas, éditeur du New York Times, qui les a envoyées par la suite à Fred Feretti à Radnor pour faire un article pour le Sunday New York Times. Alice Zrebiec, un ancien boursier du Metropolitan Museum a lu l'article et a pris contact avec Momjian et Solis-Cohen afin de souligner l'importance de la tenture, ce qui aurait pu avoir poussé la communauté arménienne aux États-Unis à acheter la tenture comme un cadeau.
262. Document de naturalisation de Jean Baptiste Baule cf. Website Ancestry Library
263. Carte d'enregistrement de Jean Baptiste Baule cf. Website Ancestry Library
264. Fourteenth Census of the United States : 1920-population, New Jersey, Bergen : John Baule and Eugenie Baule cf. Website Ancestry Library and Website HeritageQuest Online ; TROW'S 1925, pp. 364, 971. Cf. Website Ancestry Library
265. Pour un aperçu général de la production cf. CULLINGHAM 1979.
266. Henry était directeur d'art à Gillows, Oxford Street, Londres.
267. VALLANCE 1897, p. 113.
268. Paris 1878 b, pp. 3–4.
269. Les recueils sont conservés dans la collection royale, dans la résidence de la princesse Alice à Kensington Palace et dans la Reading Reference Library.
270. PARRY 1983 ; DUPONT 2011.
271. HIRSCHFELD 1904 ; ZIESCH 1913.
272. Saint-Louis 1906, p. 87.
273. Saint-Louis 1906, p. 88.
274. Il y a eu déjà plusieurs expositions rétrospectives sur la production de Scherrebek cf. Schleswig-Holstein 1959 ; Flensburg/ Krefeld / Darmstadt / Hamburg 2002.
275. THOMSON 1980, p. 188.
276. D'après Francisco Pradilla y Ortiz, *Le Désistement de Granade en 1492*, tapisserie d'Alfombras y Tapices Aymat SA de San Cugat del Vallès en Catalogne, L. 223,5 cm x H. 175,3 cm, collection américaine privée. Inscriptions : « T A » pour Tomas Aymat, le fondateur ; les initiales d'un des lissiers ; et les armoiries médiévales de la Catalogne (bouclier rouge et un arbre blanc).
277. Paris 1986, pp. 389–390 ; MEDVEDKOVA 2007.
278. Remerciements à Tatiana Lekhovitch, conservatrice des textiles au département des arts décoratifs de l'Europe occidentale au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, pour les informations fournies.
279. Pour un aperçu et des illustrations des tapisseries tissées au XIX^e siècle à la Manufacture Impériale de la tapisserie de Saint-Petersbourg cf. KORSHUNOVA 1975, pp. 266–267 ; pour un bref aperçu cf. KORSHUNOVA 2004.
280. D'après Morizumo Yugyo (1854–1927), *L'invasion mongole*, vers 1904, soie, tapisserie, H. 364,8 cm x L. 302,3 cm, atelier de Kawasaki Jimbei II, Japon, Walters Art Gallery, Baltimore, n° inv. 82.25. À l'occasion de l'exposition à St Louis, en 1904, la tapisserie est achetée par Henry Walters qui la donne en legs au Walters Art Gallery en 1931.

Chapitre 2.

Contexte socio-artistique et culturel. Conscience de l'histoire



« La tapisserie, si longtemps tombée en discrédit, renaît à nouveau et se répand dans des proportions inconnues jusqu'ici. »²⁸¹

Le chapitre précédent prouve que la production de tapisseries n'a jamais cessé tout au long du XIX^e siècle. Bien au contraire, la production française a seulement accru et ravivé celle des pays voisins. La production de la Manufacture des Gobelins à Paris reste, comme auparavant, essentiellement une affaire d'État ou du royaume, dépendant du régime au pouvoir, servant à embellir la plupart des châteaux, des lieux publics et des nouvelles institutions. Mais bien que la production de la Manufacture des Gobelins, et de quelques autres manufactures privées, se poursuive sans interruption, reste à savoir combien le grand public en profite. Aux siècles précédents, une tenture ou une seule tapisserie était souvent un plaisir réservé au commanditaire et à son entourage immédiat. Ce n'est qu'à de rares occasions, comme lors d'une cérémonie royale, que les tapisseries exposées dans les rues permettent de faire participer les spectateurs à la joie et à la beauté. Au XIX^e siècle, cette réalité change en partie en faveur du grand public. Sa participation à la culture devient de plus en plus importante grâce aux expositions nationales et internationales. Les tapisseries exposées, anciennes et nouvelles, gagnent ainsi un nouvel intérêt de la part du grand public, principalement de la bourgeoisie.

Ce deuxième chapitre souhaite présenter les lieux et les occasions où, durant ce siècle, s'exposent non seulement les nouvelles tapisseries, mais également les tapisseries plus anciennes. La question principale qui se pose ici est celle de savoir s'il y a de la continuité et/ou du renouveau dans l'utilisation et dans l'exposition des tapisseries.

Les événements les plus marquants et les plus connus au XIX^e siècle sont les salons et les expositions nationales, universelles et industrielles. Attirant tous les deux un public différent, ces événements étaient les catalyseurs d'une vogue, des plateformes de découvertes. D'autres lieux d'exposition de tapisseries furent les nouveaux musées et leurs expositions organisées. En 1793 s'ouvre le *Muséum*, le Musée du Louvre, qui est non seulement un des premiers musées au monde, mais qui organise aussi les premières expositions de manufactures royales ou nationales telles que les tapisseries

de la Manufacture des Gobelins et de Beauvais. Par la suite, les musées se multiplient et également les collections publiques de tapisseries. Celles-ci viennent en majorité directement des collections d'État ou de l'ancien royaume, mais les musées peuvent également compter sur quelques dons. Les legs de tapisseries aux musées et châteaux sont considérables, mais n'empêchent pas certains collectionneurs de continuer leur propre collection. Le spectateur ne doit cependant pas faire beaucoup d'efforts pour voir des tapisseries. Des manifestations s'organisent parfois dans les rues où la tapisserie occupe une place proéminente, comme à l'occasion des visites officielles de hauts dignitaires ou encore à l'occasion d'une cérémonie de couronnement ou de mariage.

2.1. Renouer avec les traditions

2.1.1. Visites officielles

Au XIX^e siècle, les visites officielles des empereurs, des impératrices, des rois, des reines, des ducs et des duchesses à la Manufacture des Gobelins, sont les seuls événements d'une telle ampleur, où la tapisserie n'est montrée qu'en petit comité. Elles reposent d'ailleurs sur une tradition ancienne.

L'historiographie de la tapisserie attire souvent l'attention sur la visite officielle, le 15 octobre 1667, de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins. Ce moment suprême fut tellement important qu'il fut rapidement tissé dans une série, intitulée *l'Histoire du Roi* (1667–1672).²⁸² La tenture originale, qui compte parmi les plus notables des Gobelins, est réalisée d'après les cartons de Le Brun entre 1667 et 1672. C'est surtout la mise en tapisserie de cet événement qui a rendu la visite aussi célèbre. Elle montre le roi Louis XIV et le Premier ministre Jean-Baptiste Colbert (1619–1683), entourés des plus beaux produits de la manufacture royale des meubles de la couronne. La visite est tellement mémorable et digne d'être rééditée que les rois et les empereurs suivants reprendront cette activité tout au long du XVIII^e et du XIX^e siècle.

Ainsi la tradition est reprise pour la première fois par Napoléon I^{er}. Il visite la manufacture au moins deux fois, d'abord le samedi 3 janvier 1801 (13 nivôse an IX), alors encore Premier consul, et ensuite le 9 mars 1808 en tant



Fig. 61. Jean Le Pautre, *Sacre de Louis XIV à Reims, le 7 juin 1654*, XVII^e siècle, estampe, H. 0.650 m x L. 0.480 m, Château de Versailles et de Trianon, Versailles, n° inv. invgravures499.

qu'empereur des Français. Une lettre de Duroc, général et grand-maréchal du Palais de Napoléon I^{er}, au comte Daru homme d'État, témoigne de cette dernière visite.²⁸³

« Sa Majesté n'a pas été contente des travaux de cette Manufacture. On continue à y faire des travaux d'un mauvais genre, représentant des sujets usés, sans mérite, ou des sujets qui ne conviennent pas à la circonstance actuelle. Sa Majesté désire que vous donniez une nouvelle direction aux travaux qu'il n'est pas convenable de continuer et que l'on emploie tous les métiers vacans à exécuter des Bordures ou des meubles jusqu'à ce qu'on ait pu leur donner des modèles qui seront pris dans l'exposition prochaine. »²⁸⁴

À partir de ce moment-là, chaque nouveau projet est soumis à Napoléon I^{er} avant d'être posé sur le métier. Napoléon I^{er} contrôlait donc la production de très près et faisait de la tapisserie ancienne et contemporaine un de ses cadeaux diplomatiques préférés.²⁸⁵

Pour les autres visites officielles à la Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle, on se base sur une liste de

repères chronologiques réalisée par Gastinel-Coural.²⁸⁶

Selon la liste, la manufacture fut le plus visitée sous la Restauration, la Monarchie de juillet et la III^e République. Parmi les visiteurs se trouvent pour la plupart des ducs et des duchesses, quelques rois, princes et princesses et quelques ambassadeurs. La liste, probablement non exhaustive, est tout de même révélatrice de la popularité de la manufacture. Sous le régime royaliste, on remarque de nombreuses visites de dignitaires nationaux et internationaux, désireux de visiter l'ancienne manufacture royale. Les multiples visites rendues à la manufacture sous la III^e République sont certainement dues au succès obtenu lors des expositions universelles, notamment chez les hauts dignitaires internationaux.

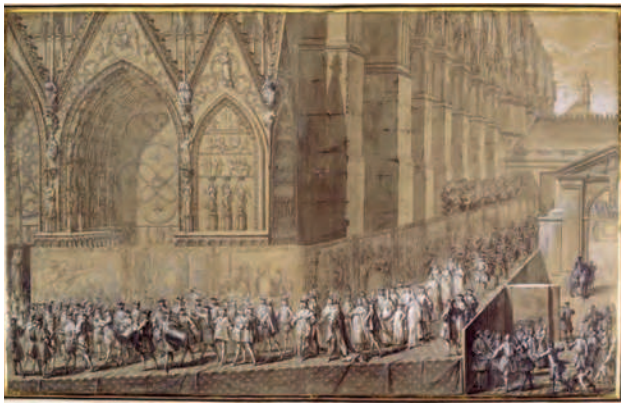


Fig. 62. Pierre Dulin, *Louis XV, allant à l'église pour son sacre* [Album du Sacre de Louis XV], XVIII^e siècle, dessin, encre de Chine, lavis d'encre de Chine, plume sur papier gris, H. 0.440 m x L. 0.720 m, Musée du Louvre, Paris, n° inv. INV26303-recto-folio4.

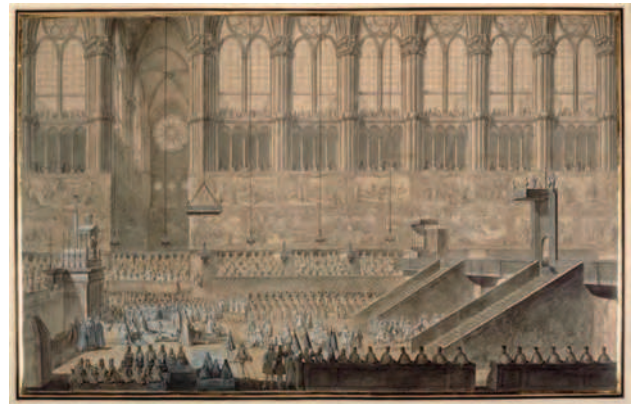


Fig. 63. Pierre Dulin, *Le roi Louis XV prosterné devant l'autel, le jour de son sacre* [Album du Sacre de Louis XV], XVIII^e siècle, dessin, encre de Chine, lavis d'encre de Chine, plume sur papier gris, H. 0.434 m x L. 0.715 m, Musée du Louvre, Paris, n° inv. INV26309-recto-folio8.

2.1.2. Cérémonies. Embellissements au moyen de tapisseries

2.1.2.1. Les sacres et les entrées solennelles

L'évènement le plus emblématique quant à l'usage des tapisseries en tant qu'élément majeur de la décoration, est le sacre des souverains. Depuis des siècles, les sacres sont accompagnés des plus jolis tissus et textiles. Les sacres de Louis XIV, de Louis XV (1710–1774) et de Louis XVI sautent tout de suite aux yeux à cause de la présence d'une multitude de tapisseries. Comme l'illustrent bien les albums de ces sacres (Fig. 61–64), les tapisseries décorent véritablement tout l'intérieur et l'extérieur de la cathédrale de Reims. L'effet produit par la richesse et le pouvoir émanant de la présence de ces tapisseries est assez extraordinaire. Les souverains suivants conservèrent ce type de décor officiel, à l'instar des sacres de Napoléon I^{er} et Charles X. Le médium sert parfaitement à l'embellissement, est facile à installer et évoque la grandeur, la richesse et le pouvoir. Ces derniers facteurs attrayants n'échappent pas à Napoléon I^{er}. Même s'il se distancie de l'Ancien Régime et de la monarchie pour proclamer le Premier Empire, il investit toutefois dans les mêmes attributs du pouvoir. Comme les rois de France, il choisit de se faire sacrer dans une cathédrale, non pas celle de Reims, mais celle de Notre-Dame à Paris. Plus encore, à l'exemple des monarques, il décore la cathédrale de tapisseries et de textiles qu'il fait venir de la Manufacture des Gobelins. (Fig. 65) Percier et Fontaine, en charge de la décoration de la cathédrale, font venir au moins 59 tapisseries du dépôt de la Manufacture des Gobelins afin d'embellir le lieu.²⁸⁷ Le sacre qui a lieu le 2 décembre 1804 est un spectacle de tissus et de tapisseries de style Empire dont Percier et Fontaine sont les principaux inventeurs.

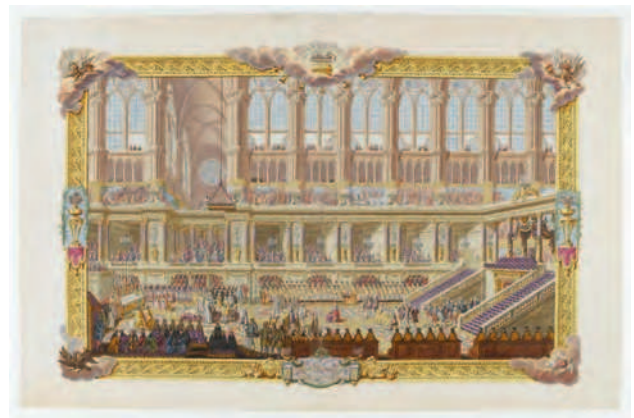


Fig. 64. Artiste inconnu, *Le Roi prosterné devant l'autel* [Album du Sacre de Louis XVI], XVIII^e siècle, dessin, encre brune, gouache, plume sur papier, H. 0.600 m x L. 0.920 m, Musée du Louvre, Paris, n° inv. INV35197-recto-folio21.

Comme il existe des albums du sacre des rois de France précédents, il existe également un *Livre du sacre de S.M. l'empereur Napoléon* qui illustre entre autres les intérieurs de la cathédrale richement décorée de textiles.²⁸⁸

Après la déchéance de Napoléon I^{er} en 1814, la monarchie se réinstalle. Rien d'étonnant à ce que ce régime, à savoir la Restauration, restaure les vieux principes et les traditions de la monarchie antérieure. Pour Louis XVIII, il n'y a pas de sacre, mais une entrée solennelle le 3 mai 1814. Un dessin de François-Joseph Bélanger (1744–1818) montre comment les tapisseries décorent le Palais-Royal à l'occasion de son entrée dans Paris. Des deux côtés de l'entrée principale du palais se trouvent une verdure et trois portières aux armes de la France.²⁸⁹ À sa mort en 1824, son frère, Charles X lui succède. Plus conservateur que son frère et ultraroyaliste, il se fait sacrer le 29 mai 1825 comme le veut la tradition, dans la cathédrale de Reims magnifique-



Fig. 65. Jean-Baptiste Isabey, *Le sacre de Napoléon I^{er} à l'Église de Notre Dame de Paris : l'offertoire [le livre du sacre]*, XIX^e siècle, dessin, Château de Fontainebleau, Fontainebleau, n° inv. GMBibl.3502.

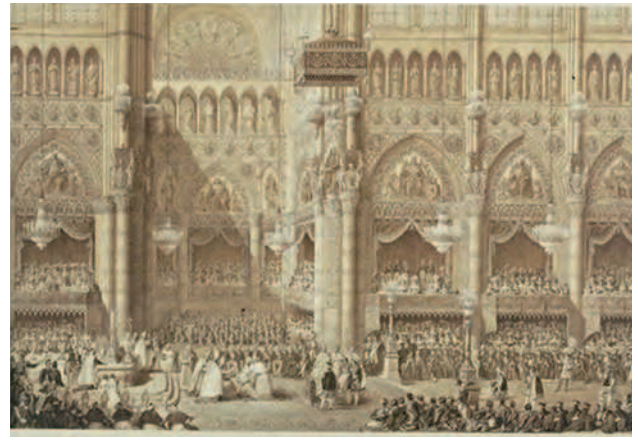


Fig. 66. Louis Lafitte, *Le Sacre de Charles X, les onctions à la cathédrale de Reims* [Album du Sacre de Charles X], XIX^e siècle, dessin, encre grise, plume, mine de plomb, lavis brun sur papier, H. 0.411 m x L. 0.600 m, Musée du Louvre, Paris, n° inv. INV27420, recto.

ment décorée de textiles divers, mais sans tapisseries. (Fig. 66–67) Charles X avait par contre demandé à la Manufacture des Gobelins de faire une sélection de tapisseries contemporaines dignes de cadeaux diplomatiques. Entre autres, les six tapisseries de la tenture de la *Vie de saint Bruno* d'après Le Sueur furent offertes à cette occasion à l'ambassadeur d'Espagne.²⁹⁰ Le sacre de Charles X est le dernier sacre d'un roi de France. Pour Louis-Philippe et pour Napoléon III, il n'y eut ni sacre ni entrée solennelle.

Parmi les cérémonies politiques, il en est une nouvelle, celle de la Fête nationale, qui voit le jour sous la III^e République. Elle est instituée par la loi de 1880 et a lieu chaque année à partir du 14 juillet 1880 en mémoire de la prise de la Bastille, le 14 juillet 1789 et de la Fête de la Fédération du 14 juillet 1790. Les rues et les bâtiments ne sont pas décorés comme d'habitude de tapisseries, mais de drapeaux tricolores.

2.1.2.2. Fête-Dieu

Les textiles et les tapisseries ne rehaussent pas seulement les cérémonies politiques, mais également les cérémonies religieuses. En particulier, elles jouent un rôle important lors de la Fête-Dieu. La fête remonte au XIII^e siècle et a lieu chaque année, le jeudi après la Sainte-Trinité (en France, depuis 1801, le dimanche après la Sainte-Trinité) afin de commémorer la présence de Jésus-Christ dans le sacrement de l'Eucharistie. Pour renouer avec les traditions anciennes, le comte de Pradel rétablit en mai 1816 le privilège qu'avait la Manufacture des Gobelins de décorer la porte, les cours et les galeries de l'établissement de tapisseries le jour de la Fête-Dieu.²⁹¹ À cette occasion est publiée une *Description des tapisseries* exposées à la Manufacture des Gobelins en 1816.²⁹²



Fig. 67. Charles Abraham Chasselat, inspiré par Jacques Hittorf, *Sortie de Charles X de la cathédrale de Reims. Sacre de Charles X dans l'église métropolitaine de Reims le 29 mai 1825. Vue prise du parvis de la Procession conduisant le Roi du Palais abbatial après son sacre*, 1830, plume, encre noire, lavis gris, lavis brun, papier, aquarelle, H. 64,5 cm x L. 88,5 cm, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, n° inv. RF 3723, recto ; MV 5659.

Concernant la Fête-Dieu de 1821, Coural cite qu'« à la demande de la famille royale, la Manufacture [de Beauvais] exécutait aussi depuis 1821 des pièces à fleurs de lis destinées aux cérémonies de la Fête-Dieu, afin que les quais, sur le passage de la procession, fussent entièrement tendus de tapisseries. »²⁹³ Cette citation prouve que la Manufacture de Beauvais s'investissait aussi dans cet événement. On trouve une autre indication de l'utilisation de tapisseries dans un tableau du comte Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782–1859). Il illustre une procession de la Fête-Dieu sortant en 1830 de l'église royale Saint-Germain l'Auxerrois à Paris, église qui se trouve der-



Fig. 68. Comte Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782–1859), *Sortie de procession de la Fête-Dieu de l'église royale Saint-Germain l'Auxerrois à Paris en 1830*, vers 1830, tableau, lieu de conservation inconnu.

rière la cour carrée du Musée du Louvre. (Fig. 68) De part et d'autre de la procession pendent des tapisseries. Enfin Gastinel-Coural remarque qu'en juin 1832, la procession de la Fête-Dieu, venant de Saint-Médard, fait une halte devant la chapelle de la Manufacture des Gobelins. Les cours et la nouvelle galerie (rénovée en 1831) situées sur le site de la manufacture étaient, respectivement décorées de tapisseries anciennes et modernes, et pouvaient, ainsi que les ateliers, être admirées du grand public.²⁹⁴

À part ces quelques indications, on ne sait pas exactement jusqu'à quel moment la Manufacture des Gobelins a célébré la Fête-Dieu dans un décor de tapisseries. Ces quelques exemples prouvent néanmoins que l'ancienne tradition a bel et bien été reprise sous la Restauration et la Monarchie de juillet.

Selon les recherches effectuées, la France a renoué, plus fortement que la Belgique, avec les anciennes traditions d'utilisation de tapisseries. Leur présence aux visites officielles, aux cérémonies politiques et religieuses en est la preuve.

2.2. Instaurer une tradition. Les expositions

2.2.1. La tapisserie à l'Exposition des Produits de l'Industrie française

On associe souvent le XIX^e siècle à la splendeur et aux activités des expositions universelles et/ou internationales, éclipsant ainsi le fait que, en réalité, ce siècle est également riche en expositions nationales et industrielles organisées dans différents pays et dans diverses villes dès la première moitié du siècle et ayant, par leur popularité, marqué le début de ces expositions universelles et/ou internationales.

À Paris, ce sont les Expositions des Produits de l'Industrie française qui remportent le succès. Ces dernières, organisées dans la première moitié du siècle, sont les précurseurs des cinq expositions universelles françaises (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) qui dominent la seconde moitié du siècle. L'Exposition des Produits de l'Industrie est créée après la Révolution française avec les encouragements du ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau (1750–1828) et a pu se poursuivre, malgré les gouvernements successifs, pendant la première moitié du XIX^e siècle. Elle a été organisée onze fois



Fig. 69. *Vue de la cour du Louvre. Prise pendant l'exposition des produits de l'industrie française dans les jours complémentaires de l'An IX (septembre 1801), estampe, Musée Carnavalet, Paris, n° inv. Fonds estampes.*

en tout, dont trois fois avant le Premier Empire (1798 [an VI], 1801 [an IX], 1802 [an X]) et une fois sous le Premier Empire en 1806. Il y eut ensuite un intervalle de treize ans avant que l'exposition ne reprenne en 1819. À partir de ce moment-là, elle fut organisée environ tous les cinq ans jusqu'au Second Empire (1819, 1823, 1827, 1834, 1839, 1844, 1849). Selon le premier article de l'arrêté des Consuls de la République de l'An X (1802) : « Il y aura, chaque année, à Paris, une exposition publique des produits de l'Industrie française, pendant les cinq jours complémentaires. Cette exposition fera partie de la fête destinée à célébrer l'anniversaire de la fondation de la République. »²⁹⁵ En 1801 et 1802, il y a en effet deux expositions consécutives, mais le souhait d'en faire une chaque année n'a pas pu être réalisé. À partir de 1819, voir plus haut, l'exposition a lieu environ tous les cinq ans. Ce calendrier s'explique par la nécessité de laisser le temps aux inventeurs d'imaginer, de créer et de lancer de nouvelles idées. Pour le public, cet intervalle permettait justement de suivre les progrès de l'industrie.

Le but de ces expositions, outre celui de « célébrer la fondation de la République », était expliqué comme suit

dans une lettre adressée aux Citoyens Consuls : « cette exposition solennelle et mémorable doit calmer toute inquiétude sur le sort futur de notre commerce ; elle doit imposer silence à ceux qui se plaisent à proclamer la perte de l'industrie française ».²⁹⁶ Après l'instabilité provoquée par la Révolution française et l'abolition des privilèges par la suppression des corporations qui organisaient la production sous l'Ancien Régime, les expositions jouaient un rôle significatif dans la propagande économique de l'industrie française. Mais ce qui importe le plus c'est qu'« elle foment l'émulation des fabricans ; elle augmente leur instruction ; elle forme le goût des consommateurs, en leur donnant la connaissance du beau ».²⁹⁷ Alors, comme le dit le titre de l'exposition, elle présente surtout des produits de l'industrie. Parmi ces produits figurent ceux des manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de Sèvres. Elles y participent à plusieurs occasions (1789 ? 1801, 1802, 1806) jusqu'à la fondation de leur propre Exposition des manufactures royales ou nationales, c'est-à-dire à partir de 1817. Le jury n'a que des mots d'éloge pour leur production, dont aussi celle de la Manufacture des Gobelins :

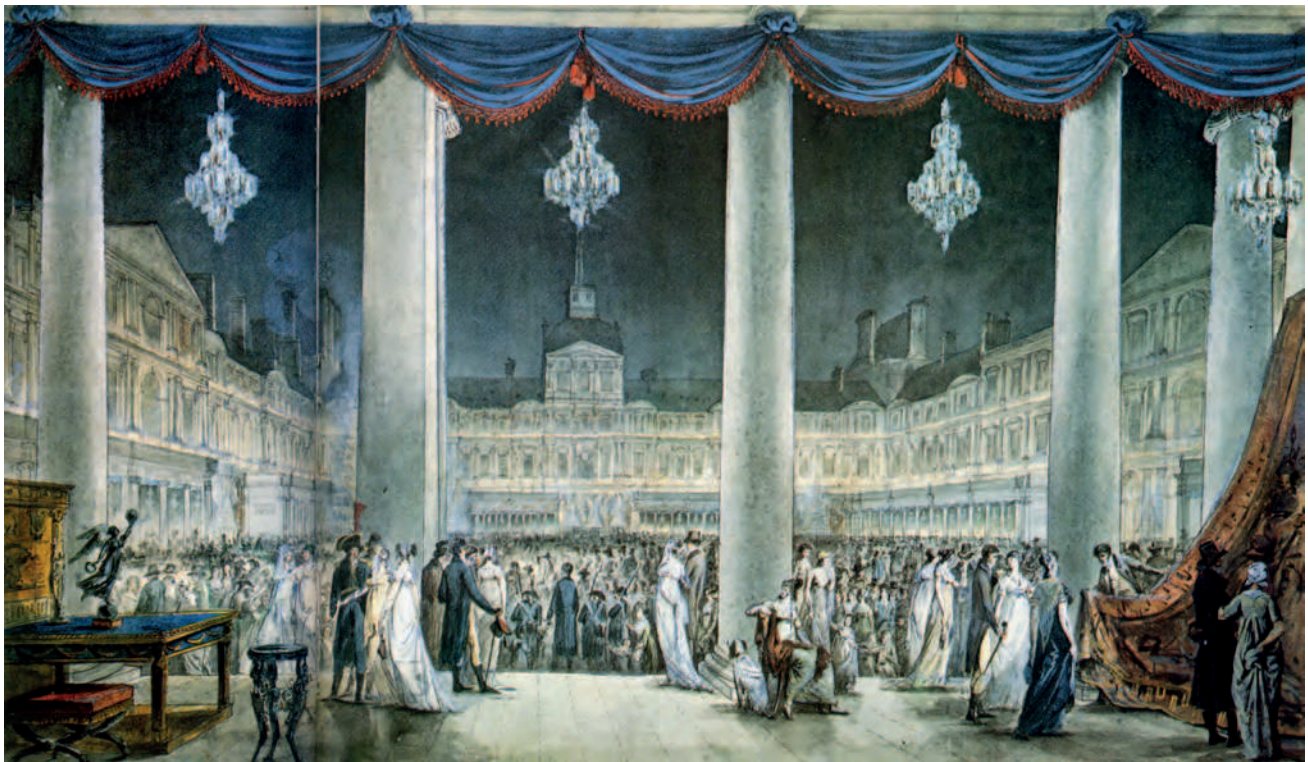


Fig. 70. Anonyme, *Fête de nuit durant l'exposition des produits de l'industrie dans la cour carrée du Louvre en l'an X* [1801] [remarque l'exposition de la tapisserie à droite], ca. 1801, lavis d'encre de chine, aquarelle et rehauts de gouache, dessin, H. 43 cm x L. 69 cm, Musée Carnavalet, Paris, n° inv. D 6002.

« Le jury a reconnu que les manufactures nationales ne sont point déchues de leur ancienne splendeur ; il se plaît leur rendre le témoignage que leur travail est plus soigné et plus parfait qu'il ne l'était il y a quinze ans. [...] Les Gobelins ont actuellement sur le métier des ouvrages d'une perfection dont il n'existe pas d'exemple dans l'histoire de cette manufacture. Les moyens mécaniques de travail ont reçu beaucoup d'améliorations du cit. Guillaumot, administrateur de cette manufacture, aussi zélé qu'habile. »²⁹⁸

Cependant, la majorité des pièces exposées était composée d'une grande variété d'objets venant de tous les départements de France. On y trouve exposés premièrement les inventions et les perfectionnements d'inventions précédentes adaptées à l'usage privé : des thermomètres, des pendules, des machines à vapeur, des meubles, mais aussi toutes sortes de textiles comme des bonnets et des tapis. C'est une plateforme qui permet aux manufacturiers, aux industriels et aux commerçants de toute la France de présenter leurs nouveaux produits et leurs inventions au grand public. Ou pour le dire avec les mots de Gautier : « c'est comme une encyclopédie en relief de l'état des arts et des métiers en France, un jubilé de l'industrie où chaque branche de commerce envoie son chef-d'œuvre. »²⁹⁹ Les expositions

sont d'abord organisées dans la cour du Louvre (1801 [an IX], 1802 [an X], 1806, 1819, 1823, 1827 ?) comme en témoignent quelques illustrations dont l'une représente à droite une tapisserie. (Fig. 69–72) Elles se tenaient ensuite respectivement à la place de la Concorde, au Grand carré des Champs-Élysées et au nouveau Palais de l'Industrie.

Lors de chaque exposition, on trouve des tapis et des tapisseries exposées à la fois par les manufactures royales ou nationales (jusqu'en 1806) et par les manufactures privées. Les catalogues, les rapports des expositions et en outre les journaux aident à recréer l'ambiance et à donner une idée des tapisseries exposées ou de permettre au moins de retrouver les noms des manufactures privées qui les fabriquaient. La seule difficulté concerne la nomenclature. Il arrive que les auteurs ne fassent pas la distinction entre un 'tapis' et une 'tapisserie'. 'Tapis' est le mot passe-partout, ce qui ne facilite pas l'identification du produit. Parmi les manufactures privées qui fabriquent des 'tapis', on trouve Rogier (fabrication à Aubusson ; magasin à Paris), Salandrouse (aussi Sallandrouze/Sallandrouse-Lamornais/Sallandrouze-Lamornaix/Alexis Sallandrouze /Jean-Jacques Sallandrouze) (fabrication à Aubus-



Fig. 71. Exposition des produits de l'industrie française, au Louvre, an 1819. Salle Henri IV, estampe, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

son ; magasin à Paris) et Roussel, Requillart et Chocqueel (fabrication à Tourcoing). Les velours et les moquettes sont fabriqués par Hecquet d'Orval (fabrication à Abbeville), les tapis de pied par Piat, Lefèvre et fils (fabrication à Tournai, une manufacture où travaille le père des frères Braquenié) et les étoffes de soie pour meubles par Cartier-Rose (fabrication à Tours) dont les fonds ont été rachetés par Demy-Doineau qui se spécialisa par la suite, dans la fabrication de tapis ras, de veloutés et de tapisseries. Ce dernier prend ensuite les frères Braquenié comme associés. L'aperçu de cinquante ans d'exposition des produits de l'industrie française fourni dans l'annexe de ce chapitre montre une croissance des manufactures privées produisant des 'tapis' ou des tapisseries. On remarque aussi que chaque manufacture évolue et fabrique au fur et à mesure d'autres produits textiles afin de se diversifier et de répondre à la demande du marché. On peut donc conclure que la croissance de la production textile des manufactures privées est directement proportionnelle à la hausse de la demande de la part de la noblesse et de la classe moyenne en pleine expansion.

L'importance des Expositions des Produits de l'Industrie française se reflète dans le succès des expositions qui s'en inspirent et les imitent.³⁰⁰ Les manufactures royales ou nationales sont les premières à s'en détacher pour créer leur propre exposition, aussi au Louvre. La représentation des manufactures privées est reprise par une nouvelle organisation privée, intitulée l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. L'idée globale des Expositions des Produits de l'Industrie, représentant des manufactures à la fois d'État et privées, se traduit au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle sur une échelle plus large dans des expositions nationales et internationales, vers lesquelles convergent les nouveautés et les inventions du monde entier.

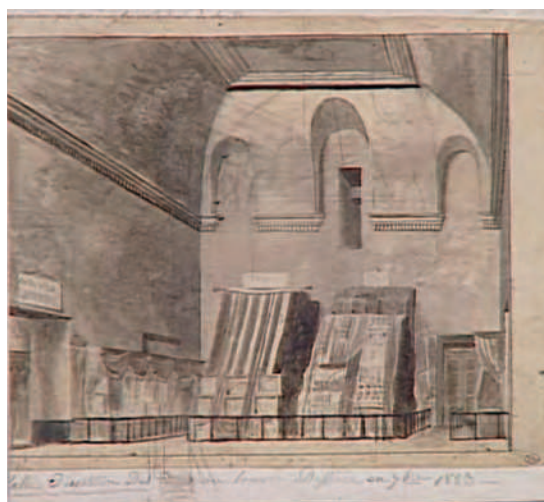


Fig. 72. Vue de la salle des lainages lors de l'Exposition des produits de l'Industrie de 1823, 1823, lavis gris, dessin, Musée du Louvre, Paris, n° inv. RF50860-recto.

2.2.2. La tapisserie aux Expositions des manufactures royales ou nationales

L'Exposition des manufactures royales ou nationales est organisée pour la première fois en 1817, sous la Restauration, et se répète chaque année jusqu'en 1832 (sauf en 1825 et 1831 ?), puis par la suite tous les deux ou trois ans (1835, 1838, 1840, 1842, 1844, 1846, 1850). Cet événement représente certainement la plus importante exposition de tapisseries des manufactures de Beauvais et des Gobelins de la première moitié du XIX^e siècle. Presque toutes les nouvelles tapisseries y sont exposées et vues par le grand public. Les catalogues constituent une importante source d'information permettant de dater la production de la manufacture, de connaître l'artiste, les lissiers, ainsi que les mesures des tapisseries. Le lieu de l'exposition est le Musée du Louvre. Mondialement connu, le Louvre attire le public riche et intéressé qui convient, et ajoute du prestige aux objets exposés. Sachant que, jusque dans les années 1820, le Musée du Louvre a organisé les Expositions des Produits de l'Industrie, il est donc pendant une certaine période le lieu de deux grands événements permettant au grand public d'admirer des tapisseries.

À partir de la seconde moitié du siècle, la fonction de cette exposition fut reprise d'une part par les expositions organisées par l'Union Centrale au Palais de l'Industrie (1874) et d'autre part par les expositions nationales et internationales. Elles sont moins régulièrement organisées et n'exposent pas toujours la totalité de la nouvelle production tissée. Un des atouts de ces expositions, c'est qu'elles investissent davantage dans des expositions rétrospectives, donnant ainsi au grand public l'occasion d'avoir pour la première fois un aperçu de l'histoire de la tapisserie du Moyen Âge à nos



Fig. 73. William Simpson (1823–1899), *Décoration intérieure proposée pour le Crystal Palace par le designer Owen Jones* (1809–1874), 1850, aquarelle, Victoria and Albert Museum, Londres, n° inv. 546-1897.

jours, et de comparer les tapisseries françaises avec celles d'autres pays.

2.2.3. La tapisserie aux Expositions universelles et/ou internationales

Parmi les dix expositions universelles du XIX^e siècle (1851, 1855, 1862, 1867, 1873, 1876, 1878, 1889, 1893, 1900), cinq eurent lieu en France, à Paris (1855, 1867, 1878, 1889, 1900). La Belgique dut attendre l'année 1958 pour avoir sa première et jusqu'à présent son unique exposition universelle. Ceci dit, ces pays organisent aussi, pendant cette même période, des expositions nationales et participent à d'autres événements internationaux comme les autres expositions universelles et les expositions internationales des arts décoratifs organisées en dehors de la Belgique et de la France. Mais il reste à savoir quelle place occupent les tapisseries dans les expositions universelles. Quels sont les pays qui présentent des tapisseries ? Quelles tapisseries furent présentées ? Les expositions universelles ont-elles assez de place disponible pour pouvoir montrer non seulement les nouvelles tentures, mais également des tentures an-

ciennes ? Ce qui suit évoque les événements les plus mémorables dans l'ordre chronologique.

Avant la première exposition universelle à Londres en 1851, il y avait déjà une belle tradition d'expositions nationales, notamment en France. Cette dernière organise à Paris, on l'a déjà mentionné, depuis 1789 les Expositions des Produits de l'Industrie française et depuis 1817 les Expositions des manufactures royales ou nationales. Bordeaux, par exemple, organise également, depuis 1826, des expositions triennales de produits de l'industrie et des Beaux-Arts.³⁰¹ Les expositions sont une invention devenue une tradition, et à laquelle la France tient beaucoup. Cornély écrit en 1901 qu'« elle [la France] les a menées, elle les a inventées. »³⁰² Le succès des expositions nationales culmine en 1844 dans une exposition nationale organisée dans un bâtiment temporaire sur les Champs-Élysées. Cela eut rapidement des répercussions dans toute l'Europe.³⁰³ Des villes étrangères comme Berne et Madrid en 1845, Bruxelles en 1847, Saint-Petersbourg en 1848 et Lisbonne, et à nouveau Paris en 1849 organisèrent des expositions similaires.³⁰⁴ Malgré le fait que les activités précédentes soient trop peu connues, elles ont certainement préparé les esprits aux expositions universelles.



Fig. 74. Rouargue (dessinateur), Jean Baptiste Marie Chamouin (graveur). *Le Palais de l'Industrie à l'occasion de l'exposition universelle de 1855*, 1855, estampe. Bibliothèque nationale de France, n° inv. VE-240-4.

La première exposition universelle s'est tenue au Hyde Park à Londres en 1851 sous le titre de *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, ou encore, *The Great Exhibition* ou le *Crystal Palace Exhibition* en référence au bâtiment en verre et en acier qui abritait l'exposition. L'exposition universelle de Londres comportait des tapisseries comme le montrent plusieurs reproductions, dont une aquarelle de William Simpson (1823–1899) conservée aujourd'hui au Victoria and Albert Museum. (Fig. 73) La décoration intérieure et la mise en place des œuvres ont été proposées par Owen Jones (1809–1874) et exécutées telles quelles. Suspendues au plafond du palais, des dizaines de tapis et de tapisseries se partagent l'espace du deuxième étage. Même les auteurs contemporains les mentionnent « From the top of the galleries were hung huge carpets and pieces of tapestry, gorgeous in their tints, and exquisite in their designs. »³⁰⁵ « You might wander where you pleased – to «France» - and see the exquisite tapestry. »³⁰⁶ Cette dernière citation fait certainement référence à une des tapisseries françaises exposées, offerte par le gouvernement français à la reine d'Angleterre Victoria : *Le Massacre des Mamelucks* d'après Vernet. Parmi les autres tapisseries exposées, se trouvent *Le Palais de Saint-Cloud* et *Le Palais de Pau* d'après Alaux et L.C.A. Couder, *La loge de Psyché* d'après Raphaël, *Le Christ au tombeau* d'après Sebastiano del Piombo (1485–1547), *Le Printemps* d'après Steinheil étant une « imitation libre d'une composition de [Nicolas] Lancret »³⁰⁷ (1690–1743) et d'autres. Les produits de la Manufacture des Gobelins et de Beauvais, ainsi que l'envoi du cercle chromatique de Chevreul, ont reçu la 'grande médaille' pour la « beauté et l'originalité des dessins et la perfection extraordinaire dans l'exécution de la plupart des produits exposés. »³⁰⁸ À part les envois des manufactures d'État, quelques manufactures privées spécialisées dans les tapis et tapisse-

ries participent également à l'exposition. C'est ainsi que la manufacture privée Demi-Doineau & Braquenié (futur Manufacture Braquenié et cie) y reçoit une médaille. La Belgique y participe également et « eu égard à l'étendue de son territoire, a le plus exposé, preuve frappante des prodiges que peut réaliser l'industrie humaine. »³⁰⁹ Toutes sortes de textiles y figurent dont les tapis de la Manufacture royale de Tournai.³¹⁰ Les tapis semblent d'un « grand mérite industriel. Ils attirent l'attention du public par leurs dimensions et par l'harmonie de leurs nuances. »³¹¹

En 1855, Paris accueille, quatre ans seulement après celle de Londres, sa première exposition universelle de produits de l'industrie au Palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées. Ce palais, spécialement construit pour cette occasion, fut un lieu d'exposition très fréquenté même après l'évènement de 1855. (Fig. 74–75) En 1900, il doit néanmoins céder la place au Petit et au Grand Palais construits en vue de l'exposition universelle. À l'occasion de celle de 1855 se tient également une exposition universelle des Beaux-Arts. Cette manifestation a lieu au nouveau Palais des Beaux-Arts à l'avenue Montaigne et reçoit des acclamations pour les tableaux exposés d'Ingres et de Delacroix. La section des Beaux-Arts, absente de l'exposition londonienne, fut présente à partir de 1855 à chaque exposition universelle. Les manufactures des Gobelins et de Beauvais y participent toutes deux avec vingt-quatre tapisseries et gagnent une 'Grande Médaille d'honneur'.³¹² Parmi les tapisseries se trouve *L'Assemblée des Dieux* d'après la *Loge de Psyché* de Raphaël. Simultanément s'organise, dans les salles d'exposition de la Manufacture des Gobelins, une autre exposition montrant des tapisseries de l'époque de Napoléon I^{er} et le fameux portrait tissé de *Marie-Antoinette et de ses enfants* d'après Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Le Brun (1755–1842).³¹³ Quelques manufactures privées

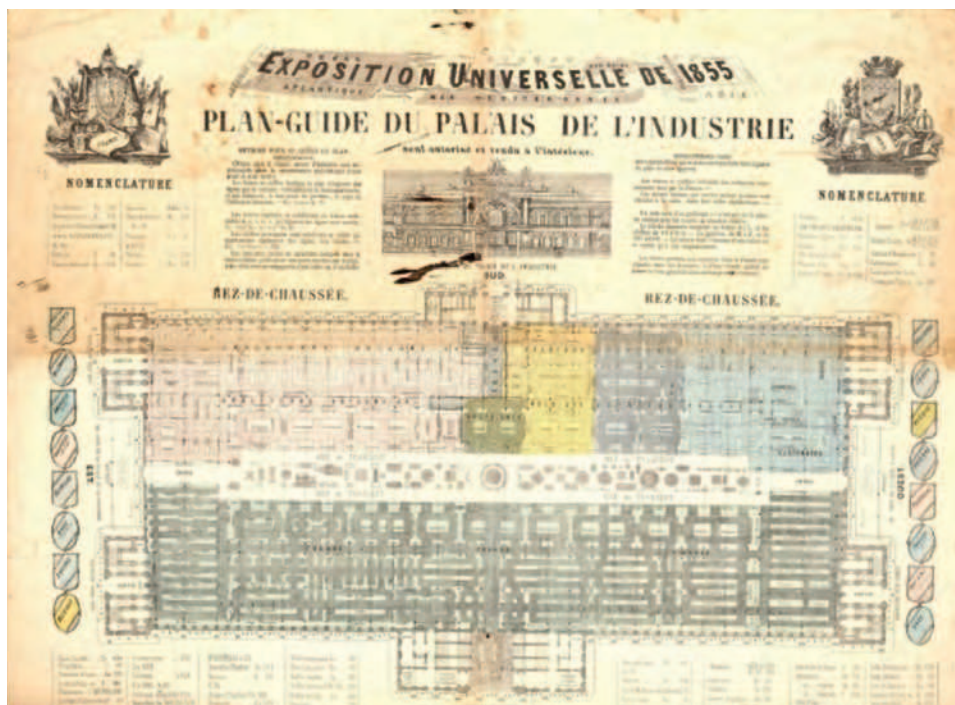


Fig. 75. Plan guide du Palais de l'Industrie à l'occasion de l'exposition universelle de 1855, 1885, textes imprimés et illustrés, Bibliothèque nationale de France, Paris, n° inv. HD MAT 1-BT 13 Architecture civile.

de tapis et de tapisseries comme Réquillart, Roussel et Chocquel et la Manufacture Braquenié (successeur de Demy-Doineau et Braquenié) participent aussi à l'exposition.³¹⁴ Ces deux manufactures avaient leur magasin de vente dans la même rue à Paris, respectivement au 20 et au 16 de la rue Vivienne. Avec le temps, celle du 16 rue Vivienne se spécialise dans la tapisserie et reçoit une médaille à l'occasion de cette exposition.

Suite au succès de l'évènement de 1851, Londres organise en 1862 sa deuxième exposition universelle intitulée *London International Exhibition on Industry and Art*. Pour cette manifestation, un nouveau lieu fut construit sur l'emplacement du Crystal Palace et à cette occasion furent exposées également des tapisseries. L'ancienne manufacture privée, Demy-Doineau, reprise par les frères Braquenié et appelée maintenant Braquenié et cie, reçoit elle aussi une médaille à l'occasion de cette exposition.

En 1867, Paris prend à nouveau le relais avec sa deuxième exposition universelle. Elle a lieu une nouvelle fois sous le régime de Napoléon III, mais dans un Paris différent. Les travaux du baron Georges-Eugène Haussmann (1809–1891) ont changé l'allure de la ville ce qui constitue une attraction supplémentaire pour les visiteurs de l'exposition. Elle se déroule cette fois sur le Champ de Mars, dans et autour d'un palais de forme ovale qui abrite également la section française de tapisseries envoyées par la Manufacture des Gobelins. La manufacture privée Braquenié frères remporte une médaille d'or pour les tapisseries réalisées dans leur manufacture d'Aubusson, dont un panneau de tapisserie d'après Galland intitulé *La Guerre et la Paix*, Don

Quichotte et Sancho Pança d'après Yundt et *L'industrie* d'après Mazerolle.³¹⁵ Les frères Braquenié remportent également pour leur travail en Belgique à Ingelmunster (1857), une médaille d'argent.³¹⁶

La cinquième exposition universelle a lieu à Vienne en 1873 et est inaugurée par l'empereur François-Joseph I^{er} d'Autriche (1830–1916) à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de son accession au trône d'Autriche. La Manufacture Braquenié & cie y participe parmi d'autres.

En 1876, l'évènement est organisé pour la deuxième fois aux États-Unis, à Philadelphie, à l'occasion du centenaire de l'Indépendance américaine et de sa déclaration.³¹⁷ Elle s'intitule *Centennial Exhibition. International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the soil and Mine*. Le concept de la disposition change pour la première fois. Les organisateurs n'optent plus pour un bâtiment principal, mais pour des pavillons séparés par thème. La Manufacture des Gobelins n'envoie, pour faire connaître sa production contemporaine en tapisserie, qu'une seule pièce, la *Pénélope* d'après Drogène-Ulysse-Napoléon Maillart (1840–1926).³¹⁸

Depuis 1870, le Second Empire a fait place à la III^e République qui inaugure en 1878 la septième exposition, soit la troisième exposition universelle à Paris. Elle a lieu une nouvelle fois au Champs de Mars et dans le nouveau Palais du Trocadéro, spécialement construit dans ce but. À cette occasion, la Manufacture des Gobelins lui fournit des tapisseries et ouvre simultanément une exposition dans sa nouvelle galerie reconstruite après les destructions de la Commune en 1871. Elle y expose des tapisseries anciennes et modernes.³¹⁹ Parmi

les manufactures privées exposant des tapisseries, il s'en trouve plusieurs déjà mentionnées plus haut comme celle de Choqueel, de Sallandrouze frères, de Sallandrouze de Lamornaix et de Braquenié et cie.³²⁰ Cette dernière manufacture, ayant des ateliers à Aubusson (depuis 1869) et à Malines, expédie depuis la Belgique deux tapisseries destinées à la Salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles pour lesquelles elle reçoit le 'grand prix en or' et la Légion d'honneur.³²¹ (Fig. 116–117) La manufacture d'Ingelmunster, à laquelle les Braquenié ont été associés jusqu'en 1869, envoie le *Siège du Château d'Ingelmunster*, d'après Sandoz et obtient une médaille d'argent.³²² (Fig. 28) La nouvelle *Royal Windsor Tapestry Manufactory* d'Angleterre, fondée en 1876, participe aussi à l'exposition avec une tenture de huit tapisseries illustrant *The Merry Wives of Windsor* et y obtient une médaille d'or.³²³

Parmi ces expositions universelles, deux d'entre elles, nationales, méritent d'être mentionnées, celle de 1880 à Bruxelles et celle de 1883 à Paris. Elles sont citées parmi les expositions universelles afin d'être incorporées dans la chronologie de ces événements.

Pour la célébration des cinquante ans d'existence de la Belgique, on organise à Bruxelles au Parc du Cinquantenaire une exposition nationale. C'est la première fois que la Belgique expose un grand nombre de tapisseries anciennes venant de collections privées et publiques. Parmi elles, celle de l'hôtel de ville de Bruxelles. En vue de l'exposition, l'hôtel de ville fait appel en juillet 1879 à la Manufacture Braquenié & cie à Malines pour la restauration et le nettoyage des tapisseries de sa salle des sections et de sa salle du conseil. L'archiviste de la ville, Wauters est d'avis qu'« Il serait désirable que l'Administration de la Ville de Bruxelles pût exposer, en 1880, à l'ancien champ des manœuvres [?], les tapisseries de l'hôtel de ville, qui pouvant être classées parmi les plus belles productions d'un art auquel [auquel] Bruxelles doit une grande partie de sa réputation comme centre d'activité industrielle. »³²⁴ Une partie, entre autres, de la tenture illustrant l'*Histoire de Clovis*, venant de la salle des sections de l'hôtel de ville figure donc à l'exposition. Plusieurs autres tapisseries anciennes sont exposées, mais pas de tapisseries modernes du XIX^e siècle.³²⁵

En 1883, Paris organise une importante exposition nationale et non internationale. Du 15 septembre au 31 octobre 1883, a lieu au Palais des Champs-Élysées une des plus grandes rétrospectives de l'histoire de la tapisserie du XIX^e siècle. 121 tapisseries, fabriquées aux Gobelins entre le début du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle, sont exposées sur deux niveaux et autour d'une cour où sont rassemblées des sculptures. Quelques photos prises lors de cette exposition montrent la disposition des tapisseries. (Fig. 76–77)

La huitième exposition universelle, ou la quatrième pour Paris, a lieu en 1889, l'année de la commémoration



Fig. 76. Photographie des œuvres exposées, dont les tapisseries, au Palais des Champs-Élysées, le 15 septembre 1883 lors de l'exposition nationale de 1883.



Fig. 77. Photographie des œuvres exposées, dont les tapisseries, au Palais des Champs-Élysées, le 15 septembre 1883 lors de l'exposition nationale de 1883.

du centième anniversaire de la Révolution. Elle fut une des plus mémorables expositions de Paris grâce à la construction de la Tour Eiffel qui attire un grand nombre de visiteurs. Le Champs de Mars, le Trocadéro et le parvis des Invalides servent de lieux d'exposition. La Manufacture des Gobelins envoie trente-sept tapisseries, la plupart contemporaines, à l'exception de deux tapisseries réalisées d'après les cartons de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779). Il s'agit de huit verdures destinées à l'escalier du palais du Sénat, de *L'innocence* d'après Léon-Pierre-Urbain Bourgeois (1842–1911), du *Génie des Arts, des Science et des Lettres dans l'Antiquité, l'imprimé, Le Manuscrit*, tous trois d'après François Ehrmann (1833–1910), du *Poème lyrique. Pindare, Le poème pastoral. Virgile, Pégase, Le trépied d'or n° 1*, tous les quatre d'après Galland et de la *Nymphe et Bacchus* d'après Jules Lefebvre (1834–1911).³²⁶ La manufacture privée franco-belge participe elle aussi à l'exposition avec un envoi de leur manufacture de Malines, à savoir



Fig. 78. D'après Willem Geets, *Bibbelots antiques*, vers 1889, tapisserie, Manufacture Braquenié et Cie, Malines, lieu de conservation inconnu.

les *Bibelots antiques* aussi nommés *antiques et mesquineries* d'après Geets.³²⁷ (Fig. 78)

Alors qu'en 1876, Philadelphie commémorait encore l'Indépendance américaine, Chicago fêtait en 1893 le quatre centième anniversaire de la découverte de l'Amérique avec une neuvième exposition universelle intitulée *World's Columbian Exposition*. Ce fut la plus grande exposition universelle du XIX^e siècle en termes de surface (271 hectares) et elle attira plus de 27 millions de visiteurs.³²⁸ La Manufacture des Gobelins n'y présentait que des tapisseries contemporaines comme *Homère déifié* d'après Ingres, *La Filleule des fées* d'après Mazerolle, *Les Arts, les Sciences et les lettres d'Antiquité*, *Le Manuscrit et l'imprimé*, ces trois dernières d'après Ehrmann.³²⁹

La dernière exposition universelle du XIX^e siècle s'est tenue à Paris en 1900, et fit le bilan d'un siècle de progrès. Elle a lieu aux endroits habituels : au Champs de Mars, au Trocadéro, et à l'Esplanade des Invalides, et s'étend jusqu'au parc de Vincennes et aux Champs Élysées avec le Petit et le Grand Palais, spécialement conçus pour l'occasion. L'exposition révèle une très importante collection de tapisseries anciennes et contemporaines. Les tapisseries françaises sont présentées dans trois endroits différents. Les tapisseries anciennes du XIV^e et XV^e siècle se trouvent dans le Petit Palais qui présente une rétrospective de l'art français et « réunit des richesses enfouies dans les églises et les collections particulières ».³³⁰ Les 93 tapisseries exposées au Petit Palais montrent « les origines et le développement de ce bel art essentiellement national ».³³¹ (Fig. 79–80) Dans le palais de gauche, sur l'Esplanade des Invalides, les manufactures nationales exposent leurs plus récents produits. C'est dans ce palais que figurent les tapisseries contemporaines tissées par la Manufacture des Gobelins et quelques tapisseries de la Manufacture de Beauvais. Depuis l'exposition de 1889, la Manufacture des Gobelins a produit un important nombre de nouvelles tapisseries, dont une trentaine fit partie de cette exposition.³³² C'est la première fois que cette dernière produit un nombre aussi élevé de tapisseries contemporaines en aussi peu de temps et qu'elle en expose un si grand nombre dans une exposition universelle.

Cette brève vue d'ensemble montre que la France expose des tapisseries anciennes et modernes, mais qu'elle en montre néanmoins fort peu issues de sa production des XVII^e et XVIII^e siècles, l'âge d'or en matière de tapisserie française. Guiffrey défend cette décision, tout en disant qu'elles méritaient d'être exposées.

« Mais ce sont les époques les plus connues et pour lesquelles il est le plus facile de suppléer par le souvenir aux vides de l'exhibition actuelle. Les tapisseries tiennent beaucoup de place ; aussi ne peut-on jamais en montrer en même temps qu'un nombre restreint, et arrive-t-il presque toujours que leurs dimensions encombrantes les font sacrifier à des objets tout aussi précieux, mais de taille plus modeste. »³³³

Avec les tapisseries exposées au Petit Palais et à l'Esplanade des Invalides, la France rassemble le plus grand nombre de tapisseries jamais exposées à l'occasion d'une exposition universelle. La collection de tapisseries contemporaines est exceptionnellement importante. Elle montre que la Manufacture des Gobelins ne tisse plus seulement pour les résidences des souverains, mais de plus en plus pour des lieux publics comme la Bibliothèque nationale, la Comédie-Française, le Palais de Justice de Rennes, l'hôtel de ville de Bordeaux, le Palais du Sénat et la Chambre de Commerce de Saint-Etienne. Outre les nouvelles tapisseries réalisées d'après de nouveaux cartons, la Manufacture des Gobelins expose des tapisseries nouvelles d'après des modèles anciens comme *L'audience du Légat* d'après Le Brun, *Les douze mois grotesques* d'après Claude Audran (1658–1734), *L'Aurore et Céphale* et *Vertumne et Pomone* toutes deux d'après Boucher et le célèbre *Portrait de Marie-Antoinette* d'après Vigée-Lebrun. La Manufacture des Gobelins possède également un atelier de restauration. Elle tient à le montrer en exposant, parmi les tapisseries contemporaines, trois exemplaires de *l'Histoire de Rémi*, provenant de la basilique Saint-Rémi de Reims. Deux pièces sont déjà restaurées. Celle du milieu ne l'est pas encore et est exposée à l'envers pour l'occasion afin de « montrer la vivacité des tons de la tenture lors de son exécution et aussi la durée des anciennes teintures. »³³⁴

La France n'est évidemment pas le seul pays à y présenter des tapisseries. La manufacture franco-belge Braquenié et cie envoie au nom de la Belgique la tenture de trois tapisseries illustrant *La vie à la cour de Marguerite d'Autriche*, d'après Geets.³³⁵ (Fig. 46–48)

L'Espagne consacre dans son pavillon beaucoup d'attention à ses collections royales composées principalement de tapisseries flamandes. Tissées pour la plupart à Bruxelles, elles furent réalisées à la demande de la cour des Habsbourg qui régna sur l'Espagne tout au long du XVI^e siècle. Le pavillon espagnol expose au total une trentaine de tapisseries qui plaisent tout particulièrement à Guiffrey : « Comme l'artiste ici comprend mieux les lois et les conditions de la décoration spéciale pour laquelle il travaille ! Et quelle ampleur d'exécution ! quelle sûreté de main ! quelle hardiesse de procédés techniques ! »³³⁶ Outre l'envoi de ses plus belles tapisseries flamandes, l'Espagne envoie également quelques nouvelles pièces fabriquées par la *Real Fábrica de Santa Barbara* de Madrid pour lesquelles elle remporte une médaille d'or. Les pays scandinaves envoient surtout leurs nouvelles créations. Le Danemark expose des tapisseries d'après Hansen et la Suède en envoie d'après Munthe.

Parmi les pays exposants, c'est la France qui organise le plus souvent des expositions universelles, et qui



Fig. 79. Salle au Petit Palais à Paris pendant l'exposition universelle de 1900 : orfèvrerie religieuse et tapisseries.



Fig. 80. Salle au Petit Palais à Paris pendant l'exposition universelle de 1900 : meubles, sculptures et tapisseries.

remporte le succès, entre autres grâce à la production des manufactures des Gobelins et de Beauvais. Pour la Belgique, on remarque principalement la présence, aux expositions universelles, de la manufacture franco-belge des frères Braquenié. Vers le dernier quart du XIX^e siècle, d'autres manufactures de tapisseries étrangères, comme celle de l'Espagne, de l'Angleterre et des pays scandinaves y participent de plus en plus. Les deux expositions universelles les plus remarquables en matière de tapisseries sont celles de Londres en 1851 et de Paris en 1900. La première a donné beaucoup de visibilité au médium en utilisant les tapisseries et les tapis pour délimiter les espaces du Crystal Palace. Une façon d'exposer qui n'est pas passée inaperçue. La deuxième mérite également quelques éloges, non seulement pour la présence massive de tapisseries venant de divers pays, mais surtout pour l'attention accordée à l'ensemble de la production de tapisseries, puisqu'il s'agissait à la fois, pour la France et l'Espagne, d'une exposition 'rétrospective'. On remarque enfin que l'intérêt pour la tapisserie augmente au fur et à mesure que les expositions universelles s'organisent. On accorde de plus en plus de place aux tapisseries tant anciennes que contemporaines.

2.2.4. La tapisserie aux Expositions de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie

Les expositions universelles présentent cependant manifestement une lacune, puisque de nouvelles initiatives privées s'organisent en dehors de ces événements. L'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, créée en 1864 par Ernest Guichard (président : 1864–1874) est une de ces organisations.³³⁷ L'initiative privée est assez exceptionnelle « dans un pays comme le nôtre » dit Blanc, critique d'art et directeur de l'Acadé-

mie des Beaux-Arts à Paris « où, durant tant de siècles, tout s'est fait par la centralisation et par l'État. »³³⁸ Raison de plus pour cette organisation, selon Brunhammer, que « la France, qui se repose dans l'idée de sa supériorité artistique sur les autres nations, se trouve confrontée aux progrès prodigieux de l'industrie anglaise [ouverture du Musée de South Kensington en 1862], bien décidée à combattre l'industrie française sur son propre terrain : celui de l'art. »³³⁹ L'organisation naît donc à la fois par manque de plateforme spécialisée pour les arts appliqués et par réaction contre le progrès de l'industrie anglaise. Le but de l'Union Centrale était d'encourager les liens entre art, industrie et culture. L'Union a ressenti ce besoin chez des artisans-artistes auxquels il manquait une plateforme où exposer et débattre de leur métier, qui était souvent un métier d'art d'ordre décoratif. Il est évident que les arts décoratifs avaient aussi leur place dans les expositions universelles, mais placés souvent à l'arrière-plan, devant céder la place aux machines resplendissantes et aux prouesses architecturales. Et ce sont précisément ces éloges adressés aux ingéniosités industrielles qui mettent les métiers d'art sous pression. Les artisans-artistes commencent à douter de leur art et réfléchissent sur le passé de leur métier, sur sa présence au XIX^e siècle et sur son devenir. La fondation de l'Union Centrale anticipe sur le besoin d'une nouvelle plateforme et décide d'investir « le beau dans l'utile », titre d'une de ses premières publications en 1866.³⁴⁰

L'Union organise toutes sortes d'activités autour des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Les plus connues sont deux expositions organisées avant la création officielle de l'Union (1861, 1863) et celles organisées après la création officielle (1865, 1866 ?, 1869, 1874, 1876, 1880, 1882, 1884). Il s'agit à la fois d'exposer de l'art moderne et de l'art ancien, d'organiser des concours et de présenter les travaux des écoles de dessin. La plupart de ces expositions ont lieu à Paris au Palais de l'Indus-

trie, érigé en 1855 sous le règne de Napoléon III pour la première exposition universelle de Paris.³⁴¹ D'autres expositions, organisées par l'Union, ont également lieu dans diverses régions de France. Les autres activités de l'Union concernent sa bibliothèque et son propre musée, l'organisation de conférences et les publications. Le siège de cette bibliothèque et de ce musée est situé au 15, place Royale, dans le Marais, au cœur du quartier des magasins des manufacturiers. Lors de l'exposition de 1869, l'Union résume ses activités de la façon suivante :

« un musée rétrospectif et contemporain ; une bibliothèque d'art ancien et moderne, où le travailleur sera, au besoin, aidé dans ses recherches ; des cours spéciaux, des lectures et des conférences publiques ayant rapport à l'art appliqué, et des entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier qui veulent unir le beau à l'utile ; des concours entre les artistes français et entre les diverses écoles de dessin et de sculpture de Paris et des départements ; des expositions de collections particulières présentant à l'étude des belles applications de l'art à l'industrie. »³⁴²

Lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862, l'empereur Napoléon III encourage les exposants en disant que « L'initiative individuelle, s'exerçant avec une infatigable ardeur, dispense le Gouvernement d'être le seul promoteur des forces vitales d'une nation. Stimulez chez les Individus une spontanéité énergique pour tout ce qui est beau et utile. Telle est votre tâche. »³⁴³ Il souligne là l'importance du « beau et [de l']utile », l'ultime motivation, pour l'Union, lorsqu'elle organise les Expositions des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. L'optique de ces expositions est de mettre le travail artistique et industriel de l'individu en valeur et de stimuler la production des artistes. On y trouve de nouveaux dessins architecturaux, des sculptures, des peintures, des papiers peints, des tapis et des tapisseries, des meubles, des bronzes, de l'orfèvrerie, de la céramique, des verres, des tissus, des armes à feu, des instruments de musique, des instruments mécaniques, des gravures, de la photographie et des livres. Les nouveaux tapis et les nouvelles tapisseries exposés ne sont pas l'œuvre de la Manufacture des Gobelins, mais des manufacturiers privés. Les catalogues constituent une grande source d'information concernant les noms et les adresses des fabricants de tapis et de tapisseries actifs à Paris ou ailleurs en France au XIX^e siècle. Outre l'exposition de ces nouveaux produits, on y trouve les dessins des élèves de diverses Écoles, on y organise des concours de peinture et de sculpture ainsi qu'une exposition rétrospective appelée *Musée rétrospectif*. Ce *Musée* expose divers objets d'art anciens dont régulièrement une importante collection de tapisseries anciennes venant du Mobilier de la Couronne ou de collections privées, et que l'on peut comparer avec les nouveaux produits exposés.

Deux expositions (1861, 1863) ont été tenues avant que l'Union ne soit fondée en 1864. Celle de 1863, par exemple, comportait déjà des principes communs aux projets de l'Union. D'une part, elle exposa les manufacturiers modernes et leur nouvelle collection de tapis et de tapisseries.³⁴⁴ D'autre part, elle organisa la première rétrospective du *Musée Rétrospectif*, à savoir une soixantaine de tapisseries anciennes du XIV^e au XVIII^e siècle prêtées par le Mobilier de la Couronne et placées dans le grand salon.³⁴⁵ La première exposition officielle, après la fondation de l'Union, est celle de 1865, présentant les travaux des écoles de dessin, et environ huit tapisseries, du XV^e au début du XVI^e siècles, extraites du *Musée rétrospectif*.³⁴⁶ L'année suivante, en 1866, le *Musée rétrospectif* montra surtout des objets de la Renaissance et des temps plus modernes, mais également quelques tapisseries. Cette dernière exposition s'accompagne de deux conférences, dont l'une sur l'ameublement et la décoration intérieure de nos appartements.³⁴⁷ L'Union s'intéresse donc à la tapisserie non seulement par le biais des expositions, mais également par ses conférences.

Encore deux expositions de l'Union, dont une en particulier, attirent l'attention. Tout d'abord, sa quatrième qui se tient en 1874 et qui est consacrée à l'histoire du costume.³⁴⁸ Dans cette rétrospective du costume, presque chaque salle est ornée de tapisseries anciennes venant pour la plupart de collections privées et pour une petite partie du dépôt du Mobilier national. La deuxième exposition de l'Union qui attire l'attention spécifiquement sur la tapisserie est celle de 1876. Elle est la première exposition et aussi la plus grande rétrospective sur l'histoire de la tapisserie que connut le XIX^e siècle et qui est même sans égal aux XX^e et XXI^e siècles.³⁴⁹ Comme toutes les expositions de l'Union, l'évènement a lieu au Palais de l'Industrie. Il est unique et capital pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'on y expose plus de 400 tapisseries, nombre incomparable. Deuxièmement, il rassemble non seulement des tapisseries françaises, mais également des tapisseries des Flandres, d'Allemagne, d'Angleterre, et d'Italie, et même quelques meubles et des tapisseries au petit point. Rassembler des tapisseries anciennes de divers pays et en aussi grande quantité est un phénomène absolument unique en soi. Troisièmement, l'Union pouvait compter sur des prêts extraordinaires. La plupart des pièces sont prêtées par le Mobilier national, d'autres viennent de l'étranger et sont envoyées par des particuliers. C'est ainsi qu'on y trouve des pièces d'Émile Peyre (1824–1904), grand collectionneur parisien spécialisé en artefacts moyenâgeux et Renaissance, des tapisseries de Charles-Félix Maillet du Boullay (1795–1878), collectionneur et architecte, et quelques tapisseries de la famille Braquenié.³⁵⁰ Finalement, pour faire honneur au titre de l'exposition,

Histoire de la Tapisserie, l'Union rassembla, sans exception, une pièce de chaque époque de l'histoire de la tapisserie européenne. L'idée de couvrir toutes les époques plut beaucoup au public. L'exposition était une véritable rétrospective de l'histoire de la tapisserie. L'Union choisit de la retracer dans l'ordre chronologique, du XIV^e au XIX^e siècle, et par atelier. L'exposition était unique sous différents aspects, mais aussi capitale pour le discours au XIX^e siècle. (P. II, C. 3) Pour les historiens de l'histoire de la tapisserie et les critiques d'art, elle était une des rares occasions d'en voir une telle quantité, d'époques et de lieux différents. L'évènement permettait donc des comparaisons iconographiques et stylistiques relançant définitivement le débat sur la qualité et la beauté des tapisseries et sur le sort de la tapisserie contemporaine. Blanc, entre autres, critique d'art et directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Paris, critique les tapisseries contemporaines, continuant selon lui à copier servilement des tableaux. Blanc réalise très bien que c'est une pratique que la tapisserie a faite sienne depuis les premiers cartons colorés des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël.³⁵¹ Seulement, en comparaison avec le travail des tapisseries du XVI^e et du XVII^e siècle, ceux du XVIII^e et du XIX^e ont tendance à copier la nuance propre à la touche du peintre. Il n'y a plus place pour une interprétation propre du tapissier. Aussi Darcel donna de cet évènement un compte rendu dans la *Gazette de Beaux-Arts*, attirant l'attention sur les marques présentes dans les bordures, sur les bordures elles-mêmes comme ornement indispensable, et sur l'évolution des coloris et de l'iconographie.³⁵² En plus des débats et des critiques suscités par cette exposition, elle fut exceptionnelle par la quantité d'œuvres présentées, par la diversité des lieux d'origine et de la provenance des prêts et par le fait que la collection s'étendait du XIV^e au XIX^e siècle.

L'Union organise par la suite d'autres expositions rétrospectives au Palais de l'Industrie, comme celle de 1880 sur *Le métal*, celle de 1882 sur *Le bois, les tissus et le papier*, celle de 1884 sur *La pierre, le bois (de construction), la terre et le verre* et celle de 1892 sur *L'art de la femme*.³⁵³ (Fig. 81) En outre, l'Union possède toujours son propre Musée des arts décoratifs, tel qu'il fut créé lors de sa fondation Place Royale en 1864. En 1880, elle y organise pour la première fois une exposition rétrospective sur la tapisserie avec environ 54 tapisseries exposées.³⁵⁴ Comparée à l'énorme quantité de tapisseries exposées en 1874 et 1876, cette exposition est relativement petite. Elle expose néanmoins des tapisseries flamandes et françaises très intéressantes du XIV^e au XVIII^e siècle et venant pour la plupart de collections privées.

Les activités de l'Union Centrale ont eu une grande signification pour la tapisserie du XIX^e siècle. D'une part, elles ont garanti la continuité des Expositions des

Produits de l'Industrie, organisées au cours de la première moitié du XIX^e siècle et comportant toujours une délégation de manufacturiers de tapis et de tapisseries. D'autre part, avec l'inauguration des grandes expositions rétrospectives des arts décoratifs, elles ont renouvelé et créé une bibliothèque et un musée spécialisé, et organisé des conférences permettant de discuter de l'importance des arts décoratifs. Les buts de l'Union ont été un très grand succès, et plus particulièrement par l'attention portée aux tapisseries au cours de plusieurs grandes expositions rétrospectives.

2.2.5. Exposition des modèles pour tapisseries aux Salons

Au XIX^e siècle, les Salons ont une importance incontestable et jouent aussi un rôle important dans la production de tapisseries. Cela peut surprendre, car les Salons sont généralement considérés comme des lieux d'exposition de peinture et de sculpture. C'est du moins ainsi que le cardinal Jules Mazarin (1602–1661), ministre des Finances sous le règne de Louis XIV, inaugure en 1648 le premier Salon, alors encore appelé *l'Exposition*. L'instauration de cette manifestation n'est pas un hasard, mais coïncide avec la fondation la même année de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture qui fut une façon pour les jeunes artistes de l'Académie d'acquérir de la renommée. À partir de 1725, l'exposition se tient au *Grand Sallon* du Palais du Louvre, l'actuel Salon carré, ce qui fait changer le nom de l'évènement en *Sallon* et plus tard en *Salon*. Au XIX^e siècle, les Salons changent de nom en fonction des différents régimes au pouvoir et tombent finalement entre les mains d'un autre organisateur que l'État.³⁵⁵ Ainsi en 1881, la Société des Artistes français reprend l'organisation des Salons et en change le titre en *Salon des Artistes français*. À partir de 1789, le Salon se tient presque tous les deux ans et depuis 1833 presque chaque année, à l'exception des Salons de 1858 et de 1871 qui ont été annulés en raison des guerres.³⁵⁶

Comme déjà évoqué plus haut, les Salons furent principalement des lieux d'exposition de peinture et de sculpture. Ce qu'on ignore trop souvent, c'est le fait qu'un bon nombre de peintures exposées au XIX^e siècle ont servi de modèles de tapisseries. Le Salon de 1804 expose par exemple *Les Pestiférés de Jaffa*, de Gros qui reçoit beaucoup de louanges et fut rapidement mis sur le métier pour être reproduit en tapisserie. La situation des tableaux de Rouget, exposés aux Salons de 1819 et de 1822, est différente. L'ensemble des six tableaux évoquant les actes illustres de saint Louis, de François I^{er} et d'Henri IV, fut commandé explicitement à Rouget en juillet 1818 par le comte de Pradel, directeur général du ministère de la Maison du Roi, pour servir de modèle à une tenture devant décorer la Salle du Trône des



Fig. 81. Vues sur des salles de l'exposition intitulée *L'art de la Femme*.

Tuileries sous la Restauration. Les tableaux de Rouget étaient donc exposés en tant que modèles pour tapisseries. Tantôt les tableaux, tantôt les tapisseries, furent néanmoins mal appréciés au cours des salons et des expositions.³⁵⁷ Cette habitude d'exposer des tableaux, futurs modèles de tapisseries, est courante. Citons entre autres les modèles peints pour les tapisseries du Salon du Glacier de l'Opéra Garnier, d'après Mazerolle qui furent également exposés aux Salons de 1873, de 1874 et de 1875, alors que les modèles peints d'après Ehrmann pour des tapisseries destinées à la salle de Mazarin à la Bibliothèque nationale le furent au Salon de 1880. (Fig. 82) Les différents exemples montrent, contrairement à ce qu'on pourrait croire, que les Salons ne présentent pas seulement des tableaux pour qu'ils soient appréciés en tant que tableaux, mais également pour qu'ils puissent servir de modèles de tapisseries. Il est néanmoins remarquable que les catalogues des Salons ne spécifient pas quand un tableau est réalisé pour servir de modèle.

Outre les grands Salons annuels de peintures et de sculpture tenus au Palais des Champs-Élysées, se crée en 1882 pour la première fois le Salon des Arts décoratifs.³⁵⁸ Cette exposition, organisée par l'Union Centrale des Arts décoratifs au Palais de l'Industrie à Paris et par la Société des Artistes décorateurs, comporte deux parties. La galerie centrale expose des objets anciens de

collections et de musées, les salles qui entourent la galerie centrale rassemblent des œuvres contemporaines. Le Salon des Arts décoratifs réunit ainsi deux activités déjà présentes autrefois à Paris : d'une part, avec les objets anciens, les collections muséales et d'autre part, avec les objets contemporains, les Expositions des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. En matière de tapisserie, le Salon expose quelques nouvelles créations de la Manufacture des Gobelins : le modèle de la *Tornatura* d'après Edmond Lechevallier-Chevignard (1825–1902), le projet de décoration du Palais de l'Élysée composé par Galland et Charles Lameire (1832–1910), l'œuvre de Paul Colin et Henri Harpignies (1819–1916) devant décorer le grand escalier du Sénat³⁵⁹ et une feuille de paravent de Léon Parvillée (1830–1885). La Manufacture de Beauvais envoie principalement des projets d'ameublement d'après Diéterle et Chabal-Dussurgey. Ce ne sont toutefois pas les œuvres tissées des manufacturiers d'Aubusson, mais bien les esquisses du peintre flamand Geets qui méritent elles aussi une mention importante dans la *Revue des Arts* de 1882–1883. Exécutées en tant que modèles pour les tapisseries de l'hôtel de ville de Bruxelles, elles furent tissées par la Manufacture Braquenié à Malines.

Dans la liste de toutes les expositions du XIX^e siècle où la tapisserie joue un rôle important, les Salons sont particulièrement intéressants en ce sens qu'ils attirent l'attention sur les modèles qui serviront à tisser de



Fig. 82. François Ehrmann, *La Génie des Arts, des Sciences et des Lettres dans l'Antiquité*, 1879, carton pour tapisserie, exposé au Salon de 1880, Paris.

nouvelles tapisseries. Le phénomène des Salons est à ce point intéressant parce qu'on y expose l'œuvre de peintres au service d'un art décoratif (la tapisserie), au milieu d'œuvres d'autres peintres qui les exposent pour leur valeur propre.

Gottfried Semper (1803–1879), architecte allemand et professeur d'architecture, résume et formule néanmoins en 1860 l'impression que lui laisse l'ensemble de toutes ces expositions dans lesquelles la tapisserie joue un rôle important. Il remarque que « Jeder Salon, jedes Nouveauténgewölbe, jeder Jahrmarkt, jede Industrieausstellung gibt Zeugniß von der Rathlosigkeit unserer von den Grazien verlassenen, im Ueberflusse ihrer Ressourcen gleichsam versunkenen Kunstweberei. »³⁶⁰ Semper souligne ici son désespoir face au futur de l'esthétique dans l'art et remarque en même temps que le XIX^e siècle est à la recherche, de manière prégnante, d'un équilibre entre les Beaux-Arts et les arts appliqués. Pour lui, cette relation n'est pas encore en équilibre ou en harmonie.

« es fehlt noch ganz an einer praktischen Aesthetik für Industrielle und namentlich für Kunstweber, die, für den artistischen Theil ihrer Industrie nicht vorbereitet, sich deshalb an Künstler und Zeichner zu wenden gezwungen sind. Diese sind wieder im Technischen schwach und stehen ausserdem nicht auf der Höhe künstlerischer und allgemeiner Bildung. »³⁶¹

Par ces citations, Semper apporte la preuve de la façon dont est généralement perçue la production des tapisseries de son époque. Son appel et ses critiques, formulées en 1860, eurent pour conséquences la création, entre autres, en Angleterre et en France respectivement du South Kensington Museum et d'Union Centrale des Arts décoratifs, des institutions offrant, et plus spécifiquement aux arts décoratifs, une plateforme propre.

2.3. Les musées du XIX^e siècle et leurs collections de tapisseries

En France comme en Belgique et dans d'autres pays, les tapisseries sont initialement conservées pour la plupart dans les cathédrales, les églises, les palais royaux, les demeures seigneuriales, les hôtels de ville et les mairies. Ils n'avaient par conséquent aucun intérêt à les vendre ou à les léguer aux nouveaux musées. C'est ainsi qu'au XIX^e siècle, de belles tentures se trouvaient encore toujours dans les cathédrales et les églises.³⁶² D'autres se trouvaient même parfois dans les hôpitaux ou les hôtels-Dieu.³⁶³ Une grande partie des tapisseries reste néanmoins inaccessible ou peu visible. Elles sont prêtées par le Garde-Meuble pour décorer les palais de Compiègne, de Fontainebleau, de Pau ou de Versailles.³⁶⁴ D'autres sont entre les mains de propriétaires

privés qui sauvegardent leur patrimoine familial ou les mettent en vente plutôt que de les léguer aux musées.

Au cours du XIX^e siècle s'y ajoutent néanmoins d'autres lieux de conservation et d'exposition. De grandes galeries et des musées officiels se mettent en place et s'ouvrent au grand public. Beaucoup de tapisseries venant de collections royales ou religieuses sont ainsi affectées aux nouveaux musées.

Ce qui suit est une étude de quelques musées, créés au XIX^e siècle, et de leurs collections de tapisseries. Dans les limites de cette recherche, cette partie se concentre principalement sur la situation en France et en Belgique.

2.3.1. Les musées français du XIX^e siècle et leurs collections de tapisseries

La France a produit des tapisseries durant des siècles. Une partie était exportée, d'autres sont restées en France, d'autres ont été importées. On les trouvait dans des collections privées, des collections royales, des hôtels de ville ou mairies, des hôpitaux ou des hôtels-Dieu ainsi que dans des églises et des cathédrales. Des tapisseries, inconnues ou rarement vues par le grand public auparavant, reçoivent une place centrale dans les premiers musées.³⁶⁵ Celles qui appartiennent à la collection royale et sont conservées au Garde-Meuble occupent une place bien en vue dans la galerie d'exposition des Gobelins. D'autres entrent au fur et à mesure au Musée du Louvre, au Musée de l'hôtel de Cluny et au Musée des arts décoratifs de Paris.

La suite retrace l'histoire des créations de collections de tapisseries au XIX^e siècle au sein des musées ou des galeries parisiennes et d'autres musées de France. À Paris, la galerie d'exposition des Gobelins, la collection de tapisseries du Musée du Louvre et du Musée de l'hôtel de Cluny sont particulièrement dignes d'attention. Que collectionnent les musées et que montrent-ils en matière de tapisseries au grand public ? Les tapisseries du XIX^e siècle trouvent-elles une place parmi leurs collections ?

2.3.1.1. Les musées parisiens du XIX^e siècle et leurs collections de tapisseries

La Galerie d'exposition de la Manufacture des Gobelins

Depuis le XVII^e siècle, la Manufacture des Gobelins dispose d'une galerie d'exposition dont témoigne un dessin de Sébastien Le Clerc (1637–1714) de 1696.³⁶⁶ Cette galerie n'était probablement pas ouverte au large public dès le début. Elle est pourtant bel et bien utilisée vers 1804 pour y exposer les plus récentes réalisations de la manufacture. Une deuxième *Notice* de la main de

Guillaumot, premier administrateur après la Révolution française, édite un premier petit catalogue des tapisseries présentées dans les différentes salles.³⁶⁷ On note l'absence de beaucoup de tapisseries du XVIII^e siècle. Les seules tapisseries présentes de cette période sont *Les Indes* d'après Desportes une série mieux connue sous le titre de *Nouvelles Indes*.³⁶⁸ Cela peut sembler étonnant qu'aussi peu de tapisseries du début du XVIII^e siècle soient exposées. La raison en est que Guillaumot méprisait la production antérieure à la sienne. Seules les œuvres d'après les peintres Vien, Callet, Ménageot, Coypel, Suvée, Barbier, Valayer-Coster, Belle, Vincent... y sont présentées. *L'enlèvement d'Orithye par Borée* d'après François-André Vincent (1746–1816) de ce dernier reçoit surtout beaucoup d'attention à cause du travail réalisé par le tapissier Claude, père.³⁶⁹ La galerie d'exposition des Gobelins expose probablement durant toute la première moitié du XIX^e siècle ses plus récentes réalisations, mais aussi, en 1816, une cinquantaine de tapisseries anciennes, du XVII^e au XVIII^e siècle. La *Notice* de cette dernière exposition est une des seules conservées sur les expositions à la Manufacture des Gobelins pendant la première moitié du XIX^e siècle.³⁷⁰

Au début des années 1850, l'architecte Prosper Baltard (1796–1862) propose la construction d'une nouvelle galerie d'exposition, à gauche de l'entrée en hémicycle construite sous Napoléon I^{er} par Pierre-François-Léonard Fontaine (1762–1853), du côté de la rue des Gobelins (aujourd'hui Avenue des Gobelins). Ce projet ne fut jamais réalisé.³⁷¹ L'ancienne galerie d'exposition est alors conservée et utilisée, pour y présenter les dernières réalisations et quelques tapisseries plus anciennes. 1855 est une année particulière. Lors des festivités organisées à l'occasion de la première exposition universelle à Paris cette année-là, la Manufacture des Gobelins organise une exposition spéciale dans ses propres salles.³⁷² Les tapisseries sont accrochées dans des cadres dorés, à l'imitation des tableaux. La manufacture y présente des tapisseries de l'époque de Napoléon I^{er} et le *Portrait de Marie-Antoinette et de ses enfants* tissé d'après Vigée-Lebrun.³⁷³ Deux ans plus tard, la ville de Paris décide de démolir l'entrée du site des Gobelins afin d'élargir la rue et d'en faire l'Avenue des Gobelins. C'est l'architecte Pierre Prosper Chabrol (1812–1875) qui est responsable des aménagements de la manufacture.³⁷⁴ L'ancienne galerie d'exposition reste en place, car seule la façade est reconstruite. En témoigne un plan du site, indiquant les salles d'exposition, dans les différentes éditions des *Notices* de Lacordaire. (Fig., 7, 83) À chaque édition du dit livre (1853, 1860, 1861, 1864, 1869, 187 ?) est également joint un catalogue des tapisseries exposées dans les salles d'exposition des Gobelins.³⁷⁵ Parmi ces dernières se trouvent des tapisseries produites par la manufacture au XVII^e et au XVIII^e siècle, mais la plupart sont des tapisseries contemporaines. Outre l'énumération des

tapisseries réalisées, les catalogues mentionnent également celles qui étaient en cours d'exécution entre les années 1850 et 1860.

Le site des Gobelins ne change radicalement qu'après le Siège de Paris en 1870 et l'incendie de 1871 du site pendant la Commune. (P. II, C. 1) Des centaines de tapisseries ainsi que la galerie d'exposition périssent dans cet incendie.³⁷⁶ La seule solution consiste à reconstruire et à réparer le site. Chabrol, qui était déjà l'architecte en chef au moment de l'élargissement de la rue des Gobelins, est invité par Agénor Bardoux (1829–1897), le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, à construire une galerie provisoire à l'occasion de la troisième Exposition universelle de Paris en 1878. Ainsi s'édifie aux Gobelins une galerie de 30 mètres de long, de 6 mètres de large et de 6 mètres de haut qui doit servir à exposer les tapisseries qui n'ont pas trouvé de place au pavillon français du site officiel de l'exposition universelle.³⁷⁷ (Fig. 83) Malgré les efforts déployés, le député Victor Massé est plutôt sceptique envers cette nouvelle construction qu'il juge « humide et mal éclairée, trop étroite pour voir les tapisseries, n'était guère qu'un hangar nommé Musée ».³⁷⁸ La galerie provisoire a subsisté néanmoins pendant plus de trente ans sur place avant que le nouveau directeur Geffroy propose en 1908 la construction d'une galerie définitive, qui fut réalisée entre 1912 et 1914 par l'architecte Jean-Camille Formigé (1845–1926).³⁷⁹ La nouvelle galerie sur deux niveaux, destinée au *Musée de la Manufacture nationale de Tapisserie des Gobelins*, abrite néanmoins depuis 1948, dans la galerie du rez-de-chaussée, les métiers de haute lisse de la manufacture. Le bâtiment sert cependant plus de galerie d'exposition temporaire que de musée pour une collection permanente, et fut renommé Galerie des Gobelins. Les métiers de haute lisse disparaissent et depuis lors les deux niveaux de la galerie sont occupés par les expositions temporaires ou l'on peut voir non seulement les nouvelles réalisations, mais aussi des expositions rétrospectives ou thématiques.

La collection de tapisseries du Musée du Louvre

Après le succès obtenu par la Galerie Royale de Peinture au palais du Luxembourg à Paris (1750–1785), la direction des Bâtiments du roi, dirigée par le marquis de Marigny (1727–1781) et ensuite par le comte d'Angiviller (1730–1810), décide d'installer un musée permanent au cœur du palais du Louvre.³⁸⁰ Les plans pour une grande rénovation et pour la réhabilitation de ce palais sont mis en œuvre. Les premières salles d'exposition sont réalisées avec l'aide du directeur, Jean-Baptiste-Marie Pierre, de l'Académie de peinture et de sculpture qui siégeait au Louvre. Celui-ci devint par la suite directeur des Gobelins. Au moment de

l'inauguration, le 10 août 1793, sous la Convention nationale (1792–1795), le palais du Louvre s'appelle *Muséum central des arts de la République*. Jusqu'en 1855, le grand public n'a accès au *Muséum* que le dimanche. Pendant la semaine, le *Muséum* n'est accessible qu'aux artistes.³⁸¹ Une fois les salles en place, on ne tarde pas à installer les œuvres d'art, dont des tapisseries, dans les différentes galeries. Que les tapisseries entrent aussi rapidement dans les collections du Louvre est probablement dû à l'intérêt suscité à l'époque par tout ce qui touchait à l'histoire et à l'archéologie. Un personnage s'occupait spécifiquement de cette matière. Il s'agissait de l'archéologue et conservateur du patrimoine, Alexandre Lenoir (1761–1839), connu surtout pour son Musée des Monuments français (1795–1816) où il recueillit les fragments architecturaux ayant survécu aux destructions de la Révolution française. De la même manière, il s'intéressait à la tapisserie. L'année de l'inauguration du *Muséum*, qui était aussi l'année où bon nombre de tapisseries furent détruites avec l'approbation d'A.L. Belle, directeur de la Manufacture des Gobelins, Lenoir fait entrer, le 22 avril 1793, dans son dépôt des Petits-Augustins, dix-neuf tapisseries provenant de l'église Sainte-Geneviève.³⁸² L'année d'après, en septembre 1794 (mois de fructidor an II), il dépose à la Manufacture des Gobelins une série de tapisseries dans le but exprimé d'assurer leur conservation : trois pièces de tapisseries à fleurs de lys, figures et armoiries (provenant du Palais de la Cité à Paris), six grands tapis de Savonnerie et quatre pièces de tapisserie provenant de la cathédrale Notre-Dame de Paris, et les dix-neuf tapisseries de l'église Saint-Geneviève évoquées ci-dessus.³⁸³ Divers articles, des manuscrits ou des tirés à part, réunis en un volume relié et conservés aux fonds patrimoniaux de la bibliothèque de l'INHA, prouvent que l'intérêt de Lenoir pour la Manufacture des Gobelins n'était pas un cas insolite.³⁸⁴

Le 15 août 1797, cinq ans après l'inauguration du *Muséum*, une exposition s'ouvre au Grand Salon et dans la Galerie d'Apollon du musée, exposition dont le catalogue s'intitule *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures, du Musée central des Arts*. Le titre ne révèle rien, à première vue, sur les tapisseries. Mais une lecture détaillée révèle la présence de tapisseries dans le Grand Salon et de cartons pour tapisseries dans la Galerie d'Apollon.³⁸⁵

« Les Tapisseries, qui, pour la première fois, sont tendues dans le grand salon. Instruite qu'il existait encore au garde-meuble national nombre de tentures anciennes et modernes, qui méritaient d'être conservées pour l'histoire, et même pour l'étude de l'art, l'Administration a cru devoir éveiller à cet égard, la sollicitude du ministre de l'Intérieur, et bientôt par ses ordres le Musée a été mis en possession d'une suite assez considérable des plus belles tentures qui ont été exécutées en Angleterre, en Flandre, et à Paris, sur les dessins d'Albert Durer, Raphaël, Jules-Romain (1 : Romanelli), Le Poussin, Lebrun, et autres grands maîtres. »³⁸⁶



Fig. 83. *La galerie provisoire d'exposition des Gobelins*, vers 1886, photographie, Archives photographiques, Mobilier national, Paris, Divers photos GOB MOB XXe, cl 24669.

Cette nouvelle information indique que, à peine cinq ans après l'inauguration du musée, il y avait déjà des tapisseries exposées, dont également l'entrée de la tenture des *Chasses de Maximilien*, d'après Bernard Van Orley (vers 1488–1541).³⁸⁷ Ces faits sont étonnants lorsqu'on sait qu'un mois avant l'ouverture de cette exposition, les Gobelins avaient effectué une troisième phase de destruction de tapisseries. On y avait en effet brûlé notamment la tenture des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël exécutée pour François I^{er}. (P. II, C. 1) Or, paradoxalement, l'exposition présente justement la fameuse tenture originale des *Actes des Apôtres* exécutée pour le pape Médicis Léon X (1475–1521). Huit des dix tapisseries de la tenture sont transportées du Vatican au Louvre pour y être exposées au Grand Salon, appelé aussi Salon carré, une des salles les plus prestigieuses du musée.³⁸⁸ Ladite tenture resta pendant onze ans au Louvre, à savoir au palais national des sciences, alors au premier étage du musée, et fut brièvement exposée à la Manufacture des Gobelins du 18 au 23 septembre 1801.³⁸⁹ Un autre exemple textile vint compléter les collections du Musée du Louvre : la 'tapisserie' de Bayeux, qui est en réalité une broderie. Elle fut exposée en 1803 dans la galerie d'Apollon à l'initiative du premier directeur (depuis le 19 novembre 1802) et égyptologue, le baron Denon.³⁹⁰

Sous le Premier Empire, période principale au cours de laquelle la fameuse tenture d'après Raphaël se trouve au Louvre, le *Muséum* est appelé *Musée Napoléon*.³⁹¹ Ladite tenture fut finalement restituée vers la fin du Premier Empire. On ignore si Napoléon I^{er}, au cours de ses diverses conquêtes, a rassemblé d'autres tapisseries. La France est néanmoins en possession d'une très riche collection de tapisseries obtenue par le biais des fonds de l'ancien Garde-Meuble et de nombreux châteaux et églises. Avec ce patrimoine si caractéristique de la production artistique française, le Louvre, appelé *Musée royal* au moment de la Restauration et de la Monarchie de juillet, inaugure vers le 5 août 1837 une Galerie d'Histoire de la Tapisserie parallèlement à la grande galerie du Musée du Louvre.³⁹² Cette galerie avait été construite à l'initiative du roi Louis-Philippe, à l'occasion du mariage de son fils Ferdinand-Philippe d'Orléans (1810–1842), le duc d'Orléans.

« Les murs de cette galerie sont entièrement couverts des anciennes tapisseries de haute lice des manufactures royales : elles représentent toutes sortes de sujets. Ces beaux ouvrages, qui étaient restés entassés jusqu'ici dans les magasins du garde-meuble, ont un mérite très réel pour les artistes et les connaisseurs ; mais ils seront peu goûtés du public, car ils sont ternes, et ont perdu tout l'éclat qui fixe les yeux de la multitude. »³⁹³ (Ann. 4)

La Manufacture des Gobelins envoie huit tapisseries. Outre des pièces anciennes, elle a envoyé des tapisseries modernes dont, entre autres, la tapisserie des *Pes-*

tiférés de Jaffa d'après Gros tissée vers 1806. (Ann. 3.3) En mars 1848, un mois après la chute de Louis-Philippe (24 février 1848), on demande que cette Galerie provisoire, construite en bois par Rocher, charpentier de la Couronne, soit démantelée, mais elle ne fut effectivement démolie qu'en mai 1848.³⁹⁴ (Ann. 3.3.)

Cette initiative de Louis-Philippe a pourtant laissé une certaine impression puisque le 22 novembre 1851, le prince-président Louis-Napoléon Bonaparte, futur roi Napoléon III, commande une série destinée à décorer la galerie d'Apollon au Musée du Louvre. (P. III. C. 2) D'après divers artistes contemporains, la tenture représente les personnages - rois, architectes, peintres et sculpteurs - qui ont dirigé ou participé aux aménagements et à l'embellissement du Musée du Louvre. C'est en quelque sorte le panthéon des hommes illustres qui ont contribué à la magnificence du musée. La Manufacture des Gobelins entreprend le tissage des vingt-huit portraits en 1854 et achève la dernière tapisserie en 1864.³⁹⁵ La série est certainement la plus importante collection de tapisseries contemporaines présentée dans un musée au XIX^e siècle.

Au moment de l'installation de la tenture dans la Galerie d'Apollon, Léon de Laborde (1807–1869), membre de l'Institut, édite un catalogue intitulé *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*.³⁹⁶ Ce dernier comporte davantage de données par rapport au catalogue de 1797. Vingt et une tapisseries y sont cataloguées, dont les *Chasses de Maximilien* et quelques tapisseries médiévales qui se trouvent actuellement au Musée de Cluny.

Au cours du XIX^e siècle, le Musée du Louvre n'a pas seulement acquis une vaste collection de tapisseries anciennes, il est aussi régulièrement, on l'a déjà vu dans ce chapitre, le lieu d'importantes expositions de tapisseries contemporaines. Dès le début s'organisent sur le site du Louvre à la fois les Expositions des Produits de l'Industrie et d'autre part les Expositions des manufactures royales ou nationales. L'exposition des Produits de l'Industrie, organisée par intermittence de 1798 (an VI) à 1861, expose surtout les nouveaux produits des manufactures privées. Le but était, comme on l'a vu (P. II ; C. 2.2.1.), de favoriser l'économie en invitant les manufacturiers de tous les départements français à exposer leurs nouveaux produits au centre de Paris. La formule ayant eu du succès, elle fut reproduite à partir de 1801 dans la cour du Louvre. En vue de cette exposition, une galerie ouverte est construite à l'intérieur de la cour afin de donner une place à chaque exposant. Les manufactures de Rogier, Sallandrouse-Lamornais, Demy-Doineau et cie, Piat, Lefebvre et fils et Requillart, Roussel et Chocqueel sont les vendeurs de tapisseries les plus nombreux. À cette occasion, les manufactures nationales exposent également leurs nouvelles créations en matière de tapisseries. La dernière exposition des Pro-

duits de l'Industrie tenue à la cour du Louvre a lieu en 1823/1827. L'exposition fut ensuite organisée successivement à la place de la Concorde, au Grand Carré des Champs-Élysées et au Palais de l'Industrie (remplacés à partir de 1900 par le Petit et le Grand Palais).

L'autre exposition organisée au Louvre est, comme on l'a vu (P. II ; C. 2.2.2.), celle des manufactures royales ou nationales, dont entre autres les manufactures des Gobelins et de Beauvais. Selon le régime politique au pouvoir au cours du XIX^e siècle, cet événement fut appelé Exposition des manufactures royales ou Exposition des manufactures nationales. Elle s'ouvre pour la première fois sous la Restauration, le 1^{er} janvier 1817 et se répète chaque année jusqu'en 1835. À partir de 1835, l'exposition n'a été organisée que tous les deux ou trois ans jusqu'en 1850. Par la suite les expositions des produits des manufactures nationales ne sont plus organisées au Musée du Louvre, mais au Palais de l'Industrie, et à l'occasion des expositions nationales et internationales. L'organisation de l'exposition au Musée du Louvre constitue bien évidemment une excellente publicité en faveur de la production des manufactures nationales. Le Musée du Louvre, à l'époque le plus grand musée du monde, avait un public de plus en plus international, et représentait alors une excellente 'vitrine' pour sa propre production artistique. Outre des produits de la Manufacture de Sèvres étaient exposés des tapis de la Savonnerie ainsi que des tapisseries de la Manufacture de Beauvais et des Gobelins. L'exposition était donc autant l'occasion de montrer les travaux les plus récents réalisés par les manufactures que de constituer un forum permettant de suivre les apports artistiques et techniques.

La collection de tapisserie du Musée de l'Hôtel de Cluny

En 1833, le militaire Alexandre Du Sommerard (1779–1842) s'installe à l'hôtel des abbés de Cluny à Paris, construit à la fin du XV^e siècle. Il désire y vivre et étaler sa collection d'artefacts médiévaux et Renaissance. À sa mort en 1842, l'État français rachète sa collection et ouvre le Musée des Thermes et de l'hôtel de ville, appelé aujourd'hui officiellement le Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny. Son fils, Edmond Du Sommerard (1817–1885) en devient le premier directeur. Parmi les nombreux textiles anciens que le musée conserve se trouve également une importante collection de tapisseries médiévales acquise au XIX^e siècle.³⁹⁷ Une tapisserie, la *Délivrance de saint Pierre* se trouvait déjà dans la collection Du Sommerard quand l'État l'acheta.³⁹⁸ Les autres tentures qui constituent cette remarquable collection furent acquises après l'ouverture du musée : entre autres, en 1847 la tenture de *David et Bethsabée*, aujourd'hui au Musée national de la Renaissance à Écouen ; en 1852, la tenture de *La Vie seigneuriale* ; en 1853 les

Couples d'amoureux et en 1882 la fameuse tenture de la *Dame à la Licorne*.³⁹⁹ La collection de tapisseries de ce Musée du Moyen Âge est principalement constituée de tapisseries médiévales et du XVI^e siècle, même si elles ne furent pas toutes acquises sur des fonds propres. Le Musée du Louvre, qui collectionnait également et activement des tapisseries médiévales au cours du deuxième quart du XIX^e siècle comme le prouve la *Notice* de Laborde, a transmis une grande partie de ses tapisseries médiévales au Musée national du Moyen Âge.⁴⁰⁰

La collection de tapisseries du Musée des arts décoratifs

Le Musée des arts décoratifs à Paris tel qu'il se présente aujourd'hui fut fondé en 1905. L'organisation Les Arts décoratifs qui, parmi ses divers terrains d'activité, chapeaute aussi ce musée, existe, on l'a déjà vu dans ce chapitre, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle sous le nom d'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Ce que l'on sait moins, c'est que l'Union a créé un musée dès le début de ses activités en 1864.

La fondation de l'Union naît à l'exemple du South Kensington Museum de Londres qui était à la fois une école et un musée. Plus de dix ans après la fondation, en 1875, l'Union transfère son musée et sa bibliothèque au 3, place des Vosges et l'ouvre gratuitement au public. L'Union, qui avait régulièrement exposé des tapisseries au Palais de l'Industrie sous le titre de *Musée rétrospectif* (1865, 1874, 1876), organise en 1880 la première exposition de tapisseries au sein de son propre Musée des arts décoratifs. Parmi les 54 tapisseries exposées se trouvent des exemples du XIV^e au XVIII^e siècle, principalement de production française et flamande. Les tapisseries exposées viennent pour la plupart soit de collectionneurs privés comme Lowengard, Peyre, G. Le Breton ou le baron D'Hunolstein, soit elles sont prêtées par le Mobilier national. Seuls un fragment d'une 'femme debout' et deux fragments de bordure appartiennent à l'Union.⁴⁰¹ Par la suite, la collection de tapisseries de l'Union a continué de s'accroître avec des acquisitions et des legs qui ont contribué à former la collection telle qu'elle se présente aujourd'hui.

2.3.1.2. Les musées français du XIX^e siècle en dehors de Paris et leurs collections de tapisseries

En dehors des musées situés à Paris, quelques musées de villes de province exposent également des tapisseries, entre autres à Chartres, à Dijon, à Lille, à Reims, à Saint-Lô, à Nancy et à Orléans.⁴⁰² Dans ces musées se trouvent aussi principalement des tapisseries anciennes, mais pas les plus connues. Les tapisseries qui l'emportent au XIX^e siècle se trouvent à la mairie de Bayeux, et dans les cathédrales d'Angers, de Beauvais et de Reims. Il s'agit de la broderie de Bayeux qui illustre

la conquête normande de l'Angleterre en 1066. On trouve à Angers la fameuse tenture de l'*Apocalypse*, à Beauvais une reprise de la tenture des *Actes des Apôtres* et la tenture de l'*Histoire de la Guerre de Troie*, et à Reims les trois tentures illustrant l'*Histoire de Clovis, de la Vierge et de la vie du Christ*.⁴⁰³

En France, les musées du XIX^e siècle qui conservent des tapisseries exposent surtout des pièces anciennes, de l'époque médiévale à la fin du XVIII^e siècle. Les deux seuls musées qui s'intéressent davantage à la production contemporaine de tapisseries sont la galerie de la Manufacture des Gobelins, où le grand public peut admirer les nouvelles réalisations de la manufacture, et le Musée du Louvre. Sous Louis-Philippe, le public pouvait admirer au Louvre dans la Galerie de l'Histoire de la Tapisserie, une tapisserie contemporaine (d'après Gros) ainsi que, à partir du Second Empire, dans la Galerie d'Apollon, une nouvelle tenture de vingt-huit tapisseries toujours en place. Les autres musées, comme celui de l'hôtel de Cluny et ceux des provinces, ne conservent que des tapisseries anciennes. Cet aperçu montre néanmoins que non seulement à Paris, mais aussi dans d'autres villes de France, le visiteur avait l'occasion de voir des tapisseries, même s'il ne s'agissait le plus souvent que de tapisseries anciennes.

2.3.2. Les musées et lieux publics en Belgique au XIX^e siècle et leurs collections de tapisseries

Dans au moins chaque ville belge importante (Anvers, Bruges, Bruxelles, Gand), il existe des musées créés soit avant, soit après la création de ce nouveau pays. Leurs collections comportent surtout des dessins, des gravures, des peintures et des sculptures. Les objets d'art, dont les tapisseries, n'apparaissent dans certains catalogues qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le premier musée à avoir collectionné activement des tapisseries est le Musée royal d'armures, d'antiquités et d'ethnologie de la Porte de Hal à Bruxelles.⁴⁰⁴ En 1889, cette collection déménage, en partie, au palais du Cinquantenaire et prend pour nom 'Musées royaux des Arts décoratifs et industriels'.⁴⁰⁵ Dès avant 1878, cette collection contenait des tapisseries, pour la plupart des tapisseries flamandes des XV^e et XVI^e siècles, et entre autres, la fameuse tapisserie de la *Légende de Trajan et d'Herkenbald* d'après les cartons de Rogier Van der Weyden (1400–1464), aujourd'hui au Musée Historique de Berne.⁴⁰⁶ Les autres tapisseries n'arrivent qu'à partir des années 1890. Ainsi, l'État belge achète-t-il en 1891 la tenture de l'*Histoire de Romulus et de Rémus* et deux tapisseries lors de la vente du collectionneur et marchand le baron Frédéric Spitzer (1815–1890) en 1893 : une tapisserie de la tenture de l'*Histoire de Notre-Dame du Sa-*

blon et l'Eucharistie.⁴⁰⁷ Un autre musée, qui est plutôt une galerie exposant une tapisserie, s'appelle la Galerie d'Arenberg à Bruxelles. Elle conserve un devant d'autel représentant *Le martyre de saint Laurent*.⁴⁰⁸ Toutefois, les tapisseries restent rares dans les musées belges du XIX^e siècle, et en particulier celles réalisées au XIX^e siècle. Bruxelles compte néanmoins d'autres lieux conservant des tapisseries. Citons d'abord, le Palais Royal belge à Laeken, qui possède une importante collection de tapisseries anciennes et du XIX^e siècle.⁴⁰⁹ Un incendie a détruit le 1^{er} janvier 1890 un grand nombre de tapisseries dont certaines furent retissées à la Manufacture royale de Braquenié et cie à Malines.⁴¹⁰ Le Sénat belge possède une tenture tissée au XIX^e siècle par cette dernière manufacture. Ces deux derniers lieux ne sont évidemment pas accessibles au grand public. L'hôtel de ville de Bruxelles l'est, et on y trouve des tapisseries. Un guide de 1896 donne la preuve de l'accessibilité de ce lieu où le visiteur pouvait admirer quelques tentures anciennes, dont l'*Histoire du roi Clovis* et l'*Abdication de Charles Quint*, mais également une tenture du XIX^e siècle, notamment celle des *Serments et Métiers* réalisée entre 1877 et 1880 pour la Salle Gothique de l'hôtel de ville.⁴¹¹ On trouve encore des tapisseries ou des tentures dans les cathédrales et les églises de Tournai ou de Bruges.

En comparaison avec la France, la Belgique expose beaucoup moins de tapisseries dans ses musées et les premières n'entrent dans les collections qu'à la fin du XIX^e siècle. Les tapisseries exposées sont surtout des tapisseries médiévales et du XVI^e au XVIII^e siècle. Les tapisseries belges produites au XIX^e siècle n'entrent pas dans les musées belges avant le XX^e siècle, mais décorent plutôt des lieux de prestige comme le Sénat belge, l'hôtel communal de Schaerbeek et le Palais de Justice et l'hôtel de ville de Bruxelles.

2.3.3. Excursus : Autres musées du XIX^e siècle et leur collection de tapisseries

Ce bref excursus a pour but de contextualiser les collections de tapisseries françaises et belges du XIX^e siècle en regard des plus importantes collections européennes de l'époque. On apprend ainsi que, outre la France et la Belgique, des pays comme l'Angleterre, l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse investissent relativement vite dans des collections muséales de tapisseries. Pour l'Espagne et l'Italie, au XIX^e siècle, les tapisseries se trouvent encore principalement dans les collections royales, les palais et les cathédrales et sont par conséquent moins visibles.

2.3.3.1. L'Angleterre

Après le succès de l'exposition universelle de 1851 à Londres, l'Angleterre souhaite s'engager encore davantage dans les applications de l'art à l'industrie. C'est dans ce contexte que naît l'idée de construire une institution qui encourage les développements artistiques des applications de l'art à l'industrie, le South Kensington Institution.⁴¹² Selon la presse française, au contraire, ce serait la « défaite » de l'exposition universelle de 1851 et le manque de « grâce et de goût » de l'art anglais qui en serait à l'origine.⁴¹³ Malgré les différents avis concernant la raison de cette création, le South Kensington Institution est inauguré en 1852 non seulement comme musée, mais aussi comme école de dessin formant un réseau couvrant toute l'Angleterre. Parmi les arts décoratifs et industriels représentés au musée, on trouve une importante collection de textiles égyptiens, de tapisseries, de tapisseries d'ameublement et de broderies, dont le catalogue établi par Daniel Rock (1799–1871) en 1869, s'intitule *Catalogue of Textile Fabrics*.⁴¹⁴ Ce catalogue fut élaboré à plusieurs reprises par Rock et par Alan Summerly Cole (1846–1934), fils de Sir Henry Cole (1808–1882), premier directeur (1857–1873) du South Kensington Museum. Alan Cole suit l'école de dessin à South Kensington et devient par la suite assistant-secrétaire au musée et expert en textiles. Il écrit abondamment sur ce sujet, et notamment deux catalogues : *A Descriptive Catalogue of the Collections of Tapestry and Embroidery in the South Kensington Museum* et *A Supplemental Descriptive Catalogue of Tapestry-woven and Embroidered Egyptian Textiles acquired for the South Kensington Museum*.⁴¹⁵ Une lecture plus détaillée montre que la collection de textiles comporte principalement des tissus coptes, des vêtements, des textiles ménagers et des broderies. Au début de la collection, les tapisseries sont minoritaires. De jolies pièces du XV^e au XVII^e siècle y entrent néanmoins comme le *Siège de Troy*, la tapisserie des *Trois Parques* et les trois tapisseries des *Triumphes* d'après Pétrarque.⁴¹⁶ Ainsi que d'autres curiosités comme les cartons des *Actes des Apôtres* de Raphaël destinés au tissage de la tenture pour le pape Léon X. Avant qu'ils n'entrent au South Kensington Museum, ils étaient au Hampton Court Palace. D'autres tapisseries se trouvent dans plusieurs palais et châteaux anglais, dont Hampton Court Palace, Windsor Castle et l'Old House of Lords in Westminster Palace. Le livre de Champeaux, consacré aux tapisseries et publié en 1878, en donne une brève description.⁴¹⁷

2.3.3.2. L'Allemagne

Les quatre musées principaux d'Allemagne, qui au XIX^e siècle conservent des tapisseries, se trouvent

à Dresde, à Berlin, à Munich et à Nuremberg. À la Gemäldegalerie de Dresde, ouvert au grand public depuis 1885, se trouve entre autres une tenture de six tapisseries attribuée à Quentin Metsys (1466–1530) et une reprise de la tenture des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël.⁴¹⁸ Au Musée Kaiser Friedrich de Berlin, ouvert en 1904 au grand public, se trouvait, comme à Dresde, une reprise de la tenture des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël, tissée pour Henry VIII peu après 1520, ainsi que plusieurs autres tapisseries.⁴¹⁹ Cette dernière série de Raphaël est arrivée à Berlin en 1844. Le volume de Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) de 1860 et le catalogue de Wasserman de 1869 en donnent plus de détails.⁴²⁰ Au Musée national de Munich se trouvent, selon le témoignage de Charles Denuelle, une vingtaine de tapisseries du XVI^e siècle et une tenture de six tapisseries qui « sont les plus belles que l'on puisse rencontrer, tant par la finesse du travail que par la conservation. »⁴²¹ Le catalogue de Bechstein et Bibra a inventorié la collection telle qu'elle existait au XIX^e siècle.⁴²² Au Musée germanique de Nuremberg se trouvent principalement des tapisseries anciennes venant d'ateliers allemands.⁴²³

2.3.3.3. La Suisse, l'Autriche et d'autres pays

En Suisse, le Musée Historique de Berne ouvre ses portes en 1882.⁴²⁴ Dès le début, il conserve quelques tapisseries anciennes venant de la tente de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, tapisseries prises par les Suisses après la bataille de Morat (1476). Parmi elles se trouvent l'*Adoration des Mages* et les tapisseries d'après Van der Weyden retraçant l'*Histoire de Trajan et Herkenbald*.⁴²⁵

En Autriche, la collection principale de tapisseries flamandes et françaises est conservée dans la collection impériale à Vienne, ainsi qu'au Musée d'histoire de l'art (aussi le Kunsthistorisches Museum) qui a ouvert ses portes le 17 octobre 1891 et qui conserve la fameuse tenture et les cartons de la *Conquête de Tunis* par Charles Quint.⁴²⁶

Au XIX^e siècle, il existait d'importantes collections de tapisseries dans d'autres pays, mais principalement en dehors des musées. Citons le Danemark (Palais royal, Château de Friedrichsborg)⁴²⁷, l'Espagne (divers palais royaux, Musée du Prado)⁴²⁸, l'Italie (divers palais royaux, palais, cathédrales)⁴²⁹, la Pologne (château du Wawel, cathédrale)⁴³⁰ et la Russie (collection du tsar).⁴³¹

Si chaque pays européen possédait des collections de tapisseries à cette époque, elles n'étaient néanmoins pas toutes déjà visibles par le grand public. En France, ce sont surtout le Musée du Louvre et le Musée de Cluny, puis le Musée des arts décoratifs, qui acquièrent des tapisseries, et principalement des tapisseries médiévales ou du XVI^e siècle. Le Garde-Meuble conserve la pro-

duction des Gobelins et de Beauvais depuis leur création jusqu'à la seconde moitié du XVII^e siècle. Le Musée du Louvre est un des seuls musées qui expose, par le biais de la tenture à la galerie d'Apollon, une série de tapisseries contemporaines. En Belgique, les tapisseries n'entrent dans les collections muséales que vers la fin du XIX^e siècle.

Les tapisseries exposées en Europe au XIX^e siècle sont généralement des tapisseries médiévales et surtout beaucoup de tapisseries du XVI^e siècle de production flamande.⁴³²

2.4. Campagnes de restauration et de (re) décoration au moyen de tapisseries

Plus que les reprises en tapisseries et les portraits tissés, les tapisseries au sujet historique et 'décoratif' avaient une destination précise. Elles sont souvent tendues sur un châssis, entourées d'une moulure ou d'un cadre en bois, ou destinées à une salle d'apparat. Ces tentures XIX^e sont régulièrement accompagnées de tentures anciennes déjà *in situ* ou ajoutées ultérieurement. Pour la France, citons en exemple, la campagne de restauration du Château de Pau qui sera développée dans l'étude de cas suivante. D'autres châteaux délaissés et dépouillés après l'Ancien Régime, et principalement durant la Révolution française, furent eux aussi remeublés par la suite. Outre des meubles, des tapis et des lampes, figurent aussi les tapisseries fournies par le Garde meuble.

Les châteaux et les institutions françaises ayant bénéficié d'une décoration de tapisseries au XIX^e siècle sont trop nombreux pour pouvoir en donner ici la liste en détail. Mentionnons-en quelques-uns. Par exemple le Palais des Tuileries, aujourd'hui disparu, car incendié pendant la Commune (1871), mais qui reçut en l'an VIII (1799–1800) la septième tenture de l'*Histoire du Roi*. Elle devait en décorer la Galerie de Diane.⁴³³ Lorsque Napoléon I^{er} devint empereur, ce décor fut remplacé par quatre portières représentant *Les quatre parties du monde*.⁴³⁴ Napoléon I^{er} commanda également à la Manufacture des portières, un ensemble de tapisseries illustrant ses 'histoires napoléoniennes' destinées au Grand Cabinet de l'Empereur, ainsi que de nouvelles tentures pour la Salle du Trône, où elles devaient figurer à côté de l'ancienne tenture de l'*Histoire d'Esther*.⁴³⁵ Après sa chute, le décor napoléonien du Grand Cabinet fut retiré, mais aussi celui de la Galerie de Diane et de la Salle du Trône pour être remplacés brièvement par la tenture de l'*Histoire d'Henri IV* pour la Galerie de Diane et par la tenture dite de *La Salle du Trône des Tuileries* d'après Rouget pour la Salle du Trône.⁴³⁶ Par contre, cette dernière n'a jamais été installée.⁴³⁷ Un autre palais, également détruit pendant la Commune (1871), est celui

de Saint-Cloud. Avant 1870, le château était habité par la famille impériale, principalement pendant les périodes d'été. Le château, dont on connaît surtout l'ancienne Galerie de Diane peinte par Pierre Mignard (1612–1695), abritait pendant les années 1850 et 1860 la fameuse tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis* et quelques pièces de la tenture aux sujets napoléoniens.⁴³⁸

Des cas comme celui des Tuileries et de Saint-Cloud, il en existe des dizaines en France.⁴³⁹ Le Centre des monuments nationaux, qui gère aujourd'hui quatre-vingt-trois sites et monuments français, dont une grande partie de châteaux, compte parmi eux trente monuments contenant des tapisseries. Les châteaux de Chambord et de Châteaudun arrivent en tête avec plus de cinquante tapisseries dans leurs collections.⁴⁴⁰ L'arrivée de chacune de ces tapisseries dans chaque château pourrait fournir matière à une recherche plus approfondie. On peut sans doute supposer qu'en général les tapisseries accrochées au cours du XIX^e siècle dans des châteaux moins renommés étaient souvent des tapisseries anciennes, et non pas des pièces nouvellement tissées au XIX^e siècle comme dans le cas des Palais des Tuileries et de Saint-Cloud.

En France, en dehors des résidences impériales et souveraines, plusieurs institutions et édifices publics reçoivent des tentures en vue d'une destination précise. Cela leur permet de décorer une de leurs salles au moyen d'une tenture sur châssis, fixée au mur par un encadrement de moulures. Parmi elles se trouvent la tenture de la *Galerie d'Apollon* au Louvre (1854–1863), la tenture de la Comédie-Française (1892–1896), la tenture *Le Glacier* pour le restaurant-glacier de l'Opéra de Paris (1872–1875), la tenture dite de *La Chambre de Mazarin* à la Bibliothèque nationale (1880–1902) et la tenture du Palais de Justice de Rennes. Le même phénomène se reproduit également en Belgique au cours du dernier quart du XIX^e siècle. Mentionnons principalement le décor de la salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles (1870–1880). (P.III, C. 2) Le nouveau décor de cette salle, avec sa tenture évoquant les *Serments et Métiers* réalisée dans un style néogothique si prisé à l'époque, mais aussi l'aménagement complet en style gothique de la salle constituent un exemple de (re) décor global où les tapisseries s'intègrent parfaitement à l'ensemble architectural de la salle. (Fig. 116–117) L'autre ensemble qui attire ici l'attention est celui de l'*Histoire de la Flandre* conservé au fumoir du Sénat belge. Anciennement, les sénateurs s'installaient ici pour fumer en admirant l'histoire tissée de la Flandre. Cet ensemble fait d'ailleurs amplement référence aux portraits des hommes illustres (1878) de Louis Gallait (1810–1887) mis en place dans l'hémisphère du Sénat juste avant les travaux au fumoir. Les deux tentures témoignent d'une préférence pour les sujets historiques et les thèmes nationaux. Mais plus encore, elles comptent

parmi les campagnes belges où la tapisserie retrouve sa place dans le nouvel aménagement d'une salle ancienne ou dans celui des nouvelles institutions publiques.

Cet aperçu des campagnes de (re) décoration permet déjà de montrer que tous les régimes politiques, monarchiques ou républicains, se sont intéressés à la tapisserie. En premier lieu parce que le médium rendait les lieux et les demeures dignes du pouvoir en place et ensuite parce que ces campagnes permettaient à l'homme au pouvoir d'assurer certaines activités économiques et artistiques.

2.4.1. Étude de cas : Château de Pau

Moins connu du grand public, le Musée national du Château de Pau conserve actuellement une des plus importantes collections de tapisseries de France en dehors de Paris. Avec ses quatre-vingts tapisseries de vingt-et-une tentures différentes, elle fait partie de la décoration principale du château. C'est donc avec raison que l'on peut se demander comment le château, qui pourrait servir d'exemple de campagne de (re) décoration, s'est approprié cette collection et quelles tapisseries y figurent.

Au sud-ouest de la France, près des Pyrénées se dresse le Château de Pau. L'ancien château féodal (XII^e siècle) doit sa renommée au 'bon' roi de France et de Navarre, Henri IV, qui y naquit le 13 décembre 1553.⁴⁴¹ Le décor des diverses salles du château, devenu en 1929 Musée national, glorifie Henri IV, et rappelle son règne et l'esprit de la décoration de son temps. Les tapisseries, manifestement présentes dans les châteaux du XVI^e siècle, ne pouvaient donc pas manquer à l'appel pour faire de ce château un lieu de mémoire, un lieu où le public pouvait 'revivre' l'époque d'Henri IV. C'est dans ce but que le château a été transformé et (re) décoré à plusieurs reprises. Actuellement, un autre parti muséographique a été pris. Depuis sa construction au XII^e siècle, et jusqu'à la fin du XVIII^e, le château a toujours été habité.⁴⁴² Après la Révolution française, en 1791, l'Assemblée nationale met le château et le parc de Pau sur la liste civile, inaugurée par Louis XVI en 1791.⁴⁴³ Le château reçoit ainsi, pour son entretien, une dotation annuelle de l'État grâce à laquelle quelques petits travaux, exécutés sous le Premier Empire et la Restauration, permettent d'éviter la menace de destruction. Finalement en 1838, sous la Monarchie de juillet, Louis-Philippe s'engage définitivement dans de grands travaux de réaménagement, en l'honneur de son ancêtre Bourbon, Henri IV.⁴⁴⁴ Il fait transformer d'une part l'aspect architectural extérieur et d'autre part l'architecture intérieure en ajoutant des cheminées, des plafonds et des planchers. Pour meubler les murs encore nus, Louis-Philippe les fait recouvrir d'un grand nombre de tapisseries. Mais bien plus qu'un simple ajout décoratif, celles-ci devaient rendre l'esprit

ou créer l'image d'un château Renaissance. Louis-Philippe voulait faire revivre le château du XVI^e siècle et évoquer son passé à l'intention des invités ou des futurs habitants.⁴⁴⁵ Louis-Philippe et Marie-Amélie ne vécurent jamais au château, mais Napoléon III et Eugénie y firent plusieurs courts séjours et ajoutèrent encore quelques tapisseries à la collection.⁴⁴⁶

Les tapisseries concordantes avec l'esprit Renaissance recherché furent choisies dans les dépôts du Garde-meuble à Paris pour embellir les murs du château. La sélection, très diversifiée, comportait des tapisseries du XVI^e au XVIII^e siècle, des ateliers flamands et français.⁴⁴⁷ Pour intégrer parfaitement chaque tapisserie, les décorateurs n'hésitèrent pas à en retailler certaines afin de créer une unité dans chaque salle. Celles-ci n'ont donc plus leurs dimensions d'origine. La tenture représentant l'*Histoire de saint Jean Baptiste* est la plus ancienne, elle date d'environ 1510.⁴⁴⁸ Elle entre dans la collection du château en 1854, sous le Second Empire. La troisième tenture (1633–1661) de cinq tapisseries, l'*Histoire de Psyché* d'après les cartons de Coxcie, arrive encore la même année, accrochée comme la tenture précédente, au deuxième étage du château dans le salon de Psyché.⁴⁴⁹ Le corridor est orné de différentes tentures des *Maisons Royales*, à savoir les tapisseries des entrefenêtres, une tapisserie de la troisième tenture et six tapisseries de la septième tenture.⁴⁵⁰ Toutes sont entrées au château en 1853 et 1854, sous le règne de Napoléon III. Au premier étage, dans le salon d'attente, se trouvent des tapisseries de deux tentures différentes. La première est celle des *Jeux d'enfants* d'après Michel Corneille l'ancien (1603–1664), la seconde celle des *Enfants jardiniers* d'après Le Brun.⁴⁵¹ Elles sont arrivées au château en 1842, sous le règne de Louis-Philippe. Entrées la même année et réparties entre la Salle aux Cent Couverts du rez-de-chaussée et le premier étage sont disposées différentes tentures des *Mois Lucas* d'après Lucas Cornelis (1493–1552). La deuxième tenture compte douze tapisseries, la sixième trois et la septième quatre.⁴⁵² Le salon d'attente et la salle des Cent Couverts comportent également quelques tapisseries des *Mois Lucas*, ainsi que respectivement des tapisseries de la première reprise (1685–1687) et de la septième reprise (1720–1730) des *Chasses de Maximilien*, d'après Van Orley.⁴⁵³ Dans la chambre dite de Jeanne d'Albret, se trouvent deux tapisseries de la quatrième reprise (1712–1717) de la tenture de la *Galerie de Saint-Cloud* d'après Mignard, une tapisserie de la tenture des *Sujets de la Fable*, une autre de la tenture des *Jeux d'enfants* et deux de la tenture de l'*Histoire de Moïse*.⁴⁵⁴ Les chambres voisines de celle de Jeanne d'Albret sont celle du roi et les appartements/loges d'Abdelkader. Elles sont décorées respectivement de quatre tapisseries des *Mois arabesques* d'après Romain, dont les cartons furent recopiés par François Verdier (1651–1730), de deux tapisseries de la

tenture précédente et de deux tapisseries d'une deuxième reprise, réalisée pour la princesse Marie-Anne de Bourbon-Conti (1666–1739) au début du XVIII^e siècle.⁴⁵⁵ Enfin, la tenture la plus novatrice est celle de l'*Histoire d'Henri IV* (1805–1815) d'après Vincent.⁴⁵⁶ Elle fut réalisée avant ou sous le Premier Empire, juste avant le projet de restauration du château sous Louis-Philippe. C'est vers 1785 que Vincent créa les cartons de cette tenture, destinée à être offerte au tsar Paul I^{er} de Russie (1754–1801). Son succès comme peintre et le succès du sujet de la tenture, illustrant la vie d'Henri IV et le présentant comme un modèle souverain et humain, entraînera plusieurs retissages. Une deuxième tenture se trouve d'ailleurs au Château de Pau. Une étude de cas y revient plus en détail. (P.III, C. 3)

L'abondance des tapisseries conservées à Pau rappelle l'implication de Henri IV dans le développement de cet art à Paris au XVII^e siècle. La fondation de cette Manufacture à l'initiative d'Henri IV explique pourquoi Pau, son lieu de naissance, a été si manifestement décoré de tapisseries. Le roi étant le principal mécène en France, celui-ci devait posséder un grand nombre de tapisseries. Aussi les sujets de toutes ces tapisseries s'accordent-ils à merveille avec la destination souhaitée par Louis-Philippe et Napoléon III pour le château. Le lieu devait 'respirer' l'esprit d'un palais Renaissance. Les scènes de chasse (*Chasses de Maximilien*) et les jeux de divertissement (*Enfants jardiniers*, *Jeux d'enfants*) représentés étaient des distractions fort appréciées à l'époque d'Henri IV. D'autres tentures mettent en évidence la présence royale et la gloire de la maison royale française (*Maisons royales*, *Portière de Mars*, *Histoire d'Henri IV*) tandis que d'autres évoquent les mois de l'année, la mythologie et la religion (*Mois Lucas*, *Sujets de la Fable*, *Galerie de Saint-Cloud*, *Histoire de Psyché*, *Histoire de Moïse*, *Histoire de saint Jean Baptiste*). Les arabesques étaient très populaires après la découverte de la Maison dorée de l'empereur Néron à la fin du XV^e siècle. Elles ont été reprises de multiples fois en tapisserie au XVI^e siècle. La tenture de la *Galerie de Saint-Cloud*, dont les scènes furent inspirées des *Métamorphoses d'Ovide*, fut également une réquisition obligatoire. L'œuvre d'Ovide était très à la mode lors de sa redécouverte au XVI^e siècle. Le mythe de Psyché et Cupidon, très apprécié, est représenté dans la tenture de l'*Histoire de Psyché*.

Le choix de l'ensemble des tapisseries effectué par Louis-Philippe et Napoléon III témoigne de leur volonté de réinstaller un décor du XVI^e siècle. L'aménagement des appartements devait rappeler l'époque d'Henri IV et son goût artistique pour la tapisserie. Bien que les tapisseries ne soient pas toutes du XVI^e siècle, l'iconographie de chaque tenture fait bien référence aux activités ou aux préoccupations royales. Le double objectif iconographique et décoratif est atteint. Louis-Phi-

lippe invite ainsi les visiteurs à participer à l'évocation de la gloire royale et à 'accepter' son lignage Bourbon. Si les motifs des investissements de Napoléon III dans le château ne sont pas tout à fait du même ordre que ceux de Louis-Philippe, ils n'en diffèrent pas beaucoup. Napoléon III n'a pas de liens avec les Bourbons. Aussi, pour justifier et asseoir son empire comme Napoléon I^{er}, il occupe les espaces de pouvoir, notamment avec des tapisseries, médium national.

2.5. Le commerce de tapisseries et les collections privées de tapisseries au XIX^e siècle

Comme c'est le cas pour les collections de tapisseries des musées au XIX^e siècle, les collectionneurs privés de cette époque rassemblent surtout des tapisseries anciennes. Mais qui sont-ils, et pourquoi et comment collectionnent-ils des tapisseries ? Le nombre de collectionneurs et d'antiquaires étant trop important, en voici une sélection parmi les plus connus.

L'art de collectionner remonte à des siècles. Au Moyen Âge, la trésorerie conserve les objets d'art qui sont alors des investissements royaux. La collection est un ensemble d'objets d'héritage, de legs ou de butin. Les gens du monde collectionnent, mais également l'Église. Elle conserve entre autres des reliques qui doivent secourir les malades, les protéger de tout mal et encourager la dévotion des fidèles.

Mais une collection ne prend toute sa valeur que lorsque les objets sont réunis dans un espace et qu'ils y sont exposés. Aux XV^e et XVI^e siècles se créent les *Kunst- und Wunderkammern*. Ces cabinets de curiosités étaient réellement les connaissances de l'empereur (et ses droits à conserver) afin de légitimer son pouvoir universel. Vers le XVI^e et le XVII^e siècle, quelques citoyens fortunés commencent leurs propres collections. Encouragés par l'esprit de l'humanisme, les collectionneurs cherchent à accumuler un savoir. En explorant le monde et en établissant des contacts avec des peuples inconnus, ils éprouvent le besoin d'en conserver le souvenir et de les étudier. Leurs collections encyclopédiques consistent alors en artificialia, en naturalia, en antiquités grecques et romaines, en mirabilia, en exotica et en instruments scientifiques.

L'esprit critique et la pensée rationnelle issus de l'humanisme ont conduit au siècle des Lumières au cours duquel l'esprit encyclopédique a régné comme jamais auparavant. Les collections servent à être étudiées et à découvrir le mystère qui nous entoure. Au XIX^e siècle se crée une autre façon de collectionner suite aux changements politiques de la fin du XVIII^e siècle. De grands événements, tels que l'indépendance de la Belgique en 1830, la guerre de liberté en Grèce (1821–1830), l'acclamation d'une première république après la Révolution

française (1792–1804)... sont à l'origine de nouveaux états. Ils inspirèrent une nouvelle mode dans les collections : la volonté de préserver un passé national. Les collectionneurs ne cherchent plus autant les pièces qui les instruisent sur l'univers, mais ils cherchent plutôt à conserver un passé proche, national. Simultanément s'ouvrent au public quelques grandes collections ayant souvent appartenu à des souverains. Ainsi se créent les premiers musées nationaux.

La nouvelle visibilité des tapisseries dans l'espace muséographique et aux expositions universelles attire d'abord des collectionneurs. Leur intérêt est à l'origine d'un nouveau goût en matière de décoration intérieure.

« Peu à peu, ce stock [de tapisseries], amassé par les siècles, vint à s'épuiser ; des pays éloignés nous enlevèrent les spécimens les plus vantés de notre fabrication française. La concurrence fit monter les prix, et maintenant la tapisserie est cotée dans les ventes à des chiffres inconnus jusqu'à ce jour. »⁴⁵⁷

Le résultat était prévisible : les tapisseries deviennent plus chères, et les particuliers moins fortunés investissent plutôt dans des retissages. Aussi, vers la seconde moitié du siècle, que les manufactures d'Aubusson et des manufactures privées comme celle de Braquenié et cie font des bénéfices.

Les grands collectionneurs de tapisseries sont souvent de collectionneurs américains comme George (1858–1941) et Florence (1875–1930) Blumenthal, Charles M. Ffoulke (1841–1909), William Randolph Hearst (1863–1951), Isabella Stewart Gardner (1840–1924), Samuel Henry Kress (1863–1955), Andrew William Mellon (1855–1937) ou Joseph Early Widener (1871–1943). Au-delà des collections de tapisseries, ils donnèrent souvent leur nom à des fondations et à des musées américains renommés. En Europe aussi les collectionneurs de tapisseries sont nombreux, mais leurs noms sont moins connus et jusqu'ici leurs collections moins étudiées. Analyser la tapisserie comme objet de collection et l'engouement général pour ce médium sur le plan socioculturel et économique est essentiel pour comprendre l'histoire de cet art durant le XIX^e siècle.

2.5.1. La clientèle

D'après un message publicitaire de 1845 de la manufacture Demy-Doineau à Paris, cette manufacture privée et commerciale rachetée par les frères Braquenié en 1855, l'industrie des tapis et tapisseries semble être de nouveau en progrès. Autrement dit, la production augmente et les prix baissent « de 8 à 25 p. %, suivant les différentes qualités. » Les tapis ne sont plus considérés comme des objets de luxe depuis qu'on peut s'en procurer « de fort beaux à des prix très mo-

dérés ». ⁴⁵⁸ L'achat d'une tapisserie neuve reste lui très onéreux. Les acheteurs principaux sont les autorités, la noblesse, la bourgeoisie et le clergé. Ils possèdent les moyens financiers, mais disposent surtout de suffisamment de place pour les suspendre. La manufacture Braquenié sert une clientèle appartenant à toutes les classes de la société à la fois française, belge et internationale. Les livres de commandes français mentionnent les noms de clients mondains comme Victor Hugo, la famille Rothschild, Frédéric Chopin, la veuve Clicquot-Ponsardin, le prince Soltikoff et même la maison de l'empereur Napoléon III et de l'impératrice Eugénie. Les commandes internationales viennent entre autres de Victor-Emmanuel, du sultan d'Égypte Saïd Pacha et de l'empereur Maximilien du Mexique. ⁴⁵⁹ Les clients belges appartiennent à la famille royale, à la noblesse et à la bourgeoisie. Certaines commandes sont destinées à des hôtels de ville et à d'autres lieux publics et sont donc financées par l'État.

Alors que les manufactures privées, en France et en Belgique, approvisionnent un public assez large et divers, la Manufacture des Gobelins fournit des tapisseries surtout aux autorités officielles nationales et internationales, compte tenu de son statut de manufacture d'État. Les tapisseries produites servent alors dans un but bien précis, principalement à décorer les résidences royales, impériales ou républicaines, et celles des plus hauts dignitaires, ainsi qu'à embellir les anciennes et les nouvelles institutions de l'État. Beaucoup de tapisseries tissées par les Gobelins afin de décorer 'l'Intérieur de la France', sont toujours offertes comme cadeaux diplomatiques.

2.5.2. Les collectionneurs

2.5.2.1. Collectionneurs de tapisseries en France

Émile Peyre (1824–1904) était au XIX^e siècle un des plus grands collectionneurs d'artefacts médiévaux et Renaissance, plus que son précurseur, s'était attaché à collectionner des tapisseries importantes. Il était d'une génération ultérieure à celle de Du Sommerard, dont la collection constitue aujourd'hui le fonds du Musée national du Moyen Âge. Sa maison, 124, avenue Malakoff à Paris était remplie de haut en bas d'objets dont il ne se sépara que petit à petit jusqu'à la fin de sa vie. Une vente importante est celle qui a lieu en 1874 à Paris lorsque la tenture avec *L'Histoire de la Notre-Dame du Sablon* fut vendue au baron Spitzer. Puis divisée lors de la vente aux enchères en 1893, les tapisseries passèrent dans les mains d'autres collectionneurs comme le baron Alexandre Coche de la Ferté, William Burrell, la famille Rothschild, Émile Löwengard et Lord Astor of Hever. ⁴⁶⁰ En 1895, plus de trois cents objets d'art, généralement

des meubles, des objets en bois et en métal, entrèrent au South Kensington Museum. En 1897, Isabella Stewart Gardner (1840–1924) acheta trente objets pour sa collection de Boston (aujourd'hui l'Isabella Stewart Gardner Museum). Le millionnaire américain Blumenthal en fin acheta une partie de la collection Peyre qu'il légua ensuite, en 1941, au Metropolitan Museum of Art à New York. À sa mort en 1904, le reste de son héritage fut transmis au Musée des arts décoratifs de Paris. Un legs qui contient notamment des tapisseries moyenâgeuses et Renaissance.⁴⁶¹ Deux catalogues d'exposition, ceux de 1876 et de 1880, permettent de mieux étudier la collection de tapisseries Peyre. L'exposition de 1876 était la cinquième exposition de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, dédiée en grande partie à l'histoire de la tapisserie. Plus de quatre cents tapisseries exposées, venant de collections différentes, montraient des tapisseries du Moyen Âge à 1876, de productions anglaise, flamande et française. L'exposition de 1880, également organisée par l'Union, eut lieu dans son Musée des arts décoratifs et n'exposait qu'une cinquantaine de tapisseries du XIV^e au XVIII^e siècle. La collection de Peyre fut présentée à deux occasions. Les catalogues révèlent que celle-ci regroupait surtout des tapisseries flamandes du XV^e et du XVI^e siècle.⁴⁶²

Encore une fois ces catalogues rédigés par l'Union à l'occasion de leurs expositions de 1874, 1876 et 1880, représentent une source précieuse de noms de collectionneurs ayant prêté des tapisseries à ces occasions.⁴⁶³ Parmi eux, M. Alfred André, M. Félix Baldairoux, M. Bellenot, M. Léon Gauchez, le baron d'Hunolstein⁴⁶⁴, M. Lowengard, M. Peyre, le duc de la Rochefoucauld-Doudeauville⁴⁶⁵, M. Frédéric Samuel Spitzer (1815–1890)⁴⁶⁶ et M. Vail. Une étude plus approfondie permettrait de mieux connaître la vie de ces collectionneurs et la valeur de leurs collections de tapisseries.

2.5.2.2. Collectionneurs de tapisseries en Belgique

L'ingénieur belge Léon de Somzée (1837–1901) est certainement un des plus grands collectionneurs de tapisseries de son temps. Il fait fortune comme directeur de la compagnie générale pour l'éclairage et chauffage au gaz et consacre ses moyens financiers à la constitution d'une collection d'œuvres d'art. C'est au cours des années 1860, pendant un séjour en Italie, que Somzée achète ses premiers objets d'art. Il commence ainsi une collection comprenant un grand nombre de peintures, de sculptures, d'antiquités et de tapisseries. Il prêtait régulièrement sa collection de tapisseries aux expositions organisées au Cercle artistique, au Palais des Beaux-Arts, aux fêtes « qu'il donna rue des Palais », à Bruxelles où il habitait, à l'exposition nationale de 1880, à l'ex-

position universelle internationale de Paris en 1900 et à l'exposition des Primitifs flamands à Bruges en 1902.⁴⁶⁷ Son hôtel particulier rue des Palais devenu trop petit, malgré les agrandissements, Somzée se voit obligé d'organiser une première vente.⁴⁶⁸ Elle a lieu en 1901 et présente quelque quatre-vingts tapisseries, parmi d'autres œuvres d'art. Il s'agit de tapisseries du XV^e au XVIII^e siècle, en majorité bruxelloises du XVI^e siècle, et également un important nombre de tapisseries romaines du XVII^e siècle.⁴⁶⁹ Le catalogue de vente contient également trente-six illustrations de tapisseries que le lecteur peut ainsi visualiser. En 1904, après le décès de Somzée, une autre grande partie de sa collection est mise en vente à Bruxelles.⁴⁷⁰ (Fig. 84) Parmi les lots ne figurent que vingt tapisseries, c'est-à-dire nettement moins que lors de la vente de 1901. Madame de Somzée qui, depuis le décès de son mari, occupait toujours la maison de la rue des Palais, déménage en 1907 et organise une dernière vente, durant laquelle sont présentées quelques tapisseries qui n'avaient pas été vendues lors des ventes précédentes de 1901 et 1904.⁴⁷¹ Une partie de la collection Somzée fut achetée par les Musées royaux des Arts et des Industries à Bruxelles. L'histoire de la collection de Somzée mériterait une étude approfondie.

À proximité de la résidence de Somzée à Bruxelles, Avenue des Arts, habitait un autre collectionneur, Henri van Cutsem (1839–1904). Sa collection d'œuvres d'art, aujourd'hui exposée au Musée Charlier à Bruxelles et au Musée des Beaux-Arts de Tournai, contenait également des tapisseries. Une liste fournie par le Musée Charlier fait état d'une vingtaine de tapisseries fabriquées entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, et principalement de production flamande et française.

Tout comme celle de Van Cutsem, les collections de tapisseries ou d'œuvres d'art d'autres collectionneurs belges sont plus ou moins connues et restent encore à étudier en détail.⁴⁷² Citons celles du roi Guillaume II des Pays-Bas (1792–1849), de la famille royale belge, du comte de Merode-Westerloo, du comte du Chastel de la Howarderie, de Savoye, de Van Verren, du baron Erlanger, de Gosselin⁴⁷³, du prince de Chimay⁴⁷⁴, de Braquenié (Malines), de Fritz Mayer van den Bergh (1858–1901) (Anvers), Pierre-Théodore Moons (Anvers), Théodore van Lierus (1819–1880) (Anvers), Édouard Kums (Anvers), Désiré-Joseph de Meyer (1833–1926) (Bruges), Charles-Léon Cardon (Bruxelles), Knuff-Vermoelen (Anvers) Jean-Baptiste d'Hane de Steenhuyse (1757–1826) (Gand) – et plus tard de Pieter Smidt van Gelder (1878–1956) (Anvers) et Ludo van Bogaert (1897–1989) (Anvers).⁴⁷⁵



Fig. 84. Intérieur de l'hôtel particulier de Léon de Somzée, 22, rue des Palais, Bruxelles, vers 1904.

2.5.2.3. Autres collectionneurs de tapisseries : La Grande-Bretagne et les États-Unis

Afin d'étendre cette étude aux collectionneurs de tapisseries de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, il est indispensable d'en citer quelques-uns en dehors de la France et de la Belgique. La Grande-Bretagne et les États-Unis ont quelques collectionneurs de tapisseries enthousiastes dont voici les noms.

Parmi les plus grands collectionneurs de tapisseries de Grande-Bretagne figurent l'Écossais William Burrell (1861–1958) et sa femme, Constance Burrell.⁴⁷⁶ Un commerce familial florissant de vente et d'achat de bateaux leur permet d'acheter des œuvres d'art. Avec l'aide d'un grand marchand d'art, Alexandre Reid (1854–1928), ils rassemblent, et plus particulièrement entre 1890 et 1944, huit mille objets d'art. Ils lèguent leur collection en 1944 à la ville de Glasgow, qui l'expose aujourd'hui dans The Burrell Collection à Pollok Park (Glasgow). Outre une belle collection de peintures, de sculptures, de vitraux, de meubles et d'œuvres d'art en céramique, en argent et en métal, ils laissent également cent cinquante tapisseries médiévales et du XVI^e siècle. Burrell n'était pas un collectionneur d'art d'avant-garde, mais plutôt un collectionneur traditionnel qui s'intéressait en particulier à toutes sortes d'artefacts médiévaux et Renaissance.

L'histoire des collectionneurs de tapisseries américains est essentiellement une histoire de la période 'Gilded Age' et également une histoire d'antiquaires.

Parmi les plus importants collectionneurs de tapisseries se trouvent George et Florence Blumenthal⁴⁷⁷, Charles M. Ffoulke, William Randolph Hearst, Isabella Stewart Gardner⁴⁷⁸, Samuel Henry Kress, Andrew William Mellon et Joseph Early Widener. Ce soudain intérêt des Américains fortunés en faveur des collections, entre autres de tapisseries, est dû à un ensemble de raisons. À la charnière du siècle, les plus importants moyens financiers mondiaux se trouvent chez les grands industriels américains. Enrichis dans les industries ferroviaires, dans l'exploitation des mines de charbon ou simplement par héritage, ils se retrouvent dans une passion partagée autour de leurs collections d'objets d'art. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les nouveaux musées d'arts anciens et, les expositions universelles, aux Beaux-Arts et dans les arts industriels, constituent pour les Américains fortunés voient un moyen d'investir leur fortune et de s'accaparer la renommée qu'apporte une riche collection d'art. L'achat d'œuvres d'art est un vecteur pour montrer leurs succès financiers. Les collectionneurs s'alignent ainsi sur les riches souverains qui utilisaient l'art pour légitimer leur pouvoir. Mais à l'époque, l'art se trouve en Europe. Cette réalité lucrative encourage donc plusieurs antiquaires à investir dans le marché artistique transatlantique.

Seligmann, le baron Joseph Duveen (1869–1939) et la galerie P.W. French & Co comptent parmi ceux qui se sont particulièrement investis dans l'achat et la vente de tapisseries.⁴⁷⁹ Autres grands actifs à cette époque sur le marché, mais surtout dans la vente d'objets d'art en

Europe : Sotheby's (1744), Christie's (1776) et l'Hôtel Drouot (1801).

En 1874, Jacques (Jacob) Seligmann, originaire de Frankfurt en Allemagne, vient travailler pour la maison d'enchères de Paul Chevallier située à Paris. Six ans plus tard, il y ouvre son propre magasin d'objets d'art. En 1900, ses deux frères, Arnold⁴⁸⁰ et Simon, le rejoignent dans l'affaire. La maison s'appelle désormais *Jacques Seligmann & cie*. Leur magasin est situé Place Vendôme. Quatre ans plus tard, en 1904, ils en ouvrent un à New York.⁴⁸¹ Seligmann & cie se spécialisent, comme la plupart des antiquaires de l'époque, dans l'achat et la vente d'objets d'art européens anciens. Les tapisseries en font largement partie, et ils y investissent considérablement. En 1914, Seligmann achète par exemple la collection de John Murray Scott (1847–1912), secrétaire de Lady Wallace (Julie-Amélie-Charlotte Castelnau) (1819–1897), pour 1 400 000 \$. Elle contient entre autres des tapisseries.⁴⁸² L'argent qu'il y investit vient de deux grandes liquidations qu'il a organisées quelques mois auparavant (les 12 et 17 mars), dont la vente d'un grand nombre de tapisseries.⁴⁸³ Pour donner une idée de ce que vendait Seligmann, citons les deux tapisseries de la tenture de *l'Histoire de Mercure et Herse*, aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art à New York, un legs de George et Florence Blumenthal (1941) qui, à leur tour, les avaient achetées chez Seligmann & cie.⁴⁸⁴

Joseph Duveen est le fils de Joseph Joël Duveen (1843–1909), un juif néerlandais qui s'installe en 1866 à Hull en Angleterre.⁴⁸⁵ Le commerce d'antiquités que Duveen père exerce en tant qu'activité de loisir devient vite sa profession. Il commence comme marchand de tableaux et se fait, en quelques années, une excellente réputation en tant qu'antiquaire. Il est assisté, comme Seligmann, par son frère Henry J. Duveen (1855–1918), d'où le nom de *Duveen Brothers firm*, et gère des magasins de vente à Londres (ouvert en 1879), à New York (ouvert en 1886) et à Paris (ouvert en 1907). Après la mort de son père en 1909, Joseph, le fils, prend le relais et travaille en étroite collaboration avec le célèbre historien d'art, Bernard Berenson (1865–1959).⁴⁸⁶ Spécialisé à la fois dans les œuvres et les objets d'art, Duveen Brothers vend également des tapisseries afin de satisfaire à la demande venant surtout des États-Unis.

Une autre galerie d'art, French & Company, fut fondée aux États-Unis, à New York, par Mitchell Samuels (1880–1959) et Percy W. French (1860 ? –) en 1907.⁴⁸⁷ La mention de cette galerie sort un peu du sujet de cette étude, puisque la date de sa fondation se situe au XX^e siècle. Elle est néanmoins brièvement mentionnée ici parce qu'elle s'est particulièrement intéressée à la vente de tapisseries. Le Getty Research Institute de Los Angeles conserve de cette entreprise des archives qui ont été analysées pour la première fois au début du XXI^e siècle par Charissa Bremer-David, curateur du département de sculptures et d'arts décoratifs du Getty Museum. Bre-

mer-David estime que six mille tapisseries européennes sont passées chez French & Company, dont la majorité se trouve actuellement dans des musées américains ou encore dans des collections privées.⁴⁸⁸

Dans le sillage des activités de ces antiquaires se trouvent des centaines de collectionneurs dont les plus connus ont déjà été mentionnés. Parce que la majorité des activités de ces notables collectionneurs se sont déroulées au cours de la première moitié du XX^e siècle, cette étude ne les abordera pas. Un des collectionneurs américains, Charles Mather Ffoulke (1841–1909), a néanmoins devancé tous les antiquaires et le commerce qu'ils avaient tenté de faire entre le vieux continent et les États-Unis. À Philadelphie, entre 1861 et 1872, Ffoulke et son associé Henry C. Davis (1849–1910) font fortune dans le commerce de la laine. En 1872, Ffoulke se retire et part pour deux ans en Europe pour étudier l'art. En 1883, il y retourne pour cinq ans durant lesquels il acquiert, en 1888, la collection de tapisseries de la famille Barberini. Ces tapisseries constituèrent à la base de sa future collection de cent trente cinq tapisseries qu'il garde chez lui et expose, une fois de retour aux États-Unis, dans sa résidence à Washington.⁴⁸⁹ La collection comprend principalement des tapisseries du XVI^e et du XVII^e siècle de production flamande, française et italienne. Il en vend lui-même une partie à la fin de sa vie.⁴⁹⁰ L'autre partie fut léguée à Percy W. French & Co qui la mit en vente entre 1909 et 1912.⁴⁹¹

L'histoire des collectionneurs de tapisseries du XIX^e siècle semble, selon ce petit aperçu, assez universelle. La plupart des collectionneurs, européens ou américains, qui s'intéressent aux tapisseries sont particulièrement attirés par les tapisseries anciennes. Ils s'enthousiasment surtout pour les tapisseries moyenâgeuses, les tapisseries flamandes du XVI^e siècle et les tapisseries françaises du XVII^e siècle. Ceci contraste fortement avec le peu d'intérêt que manifestent pour les tapisseries modernes les collectionneurs mentionnés. Les investissements des collectionneurs dans les tapisseries anciennes encouragent néanmoins la production contemporaine de tapisseries. Posséder chez soi une tapisserie devient, grâce aux grands collectionneurs fortunés, une véritable vogue. Les manufactures privées profitent de ce soudain intérêt et produisent un grand nombre de reprises de tapisseries anciennes, destinées aux moins fortunés qui peuvent ainsi imiter les intérieurs des riches. Parallèlement, on remarque que les manufactures tentent de renouveler aussi leurs cartons afin de trouver d'autres acheteurs à la recherche d'une nouvelle mode. Une tendance de modernisation qui est surtout visible durant la première moitié du XX^e siècle.

2.6. Conclusion

La question posée par ce chapitre, consacré au contexte social, artistique et culturel du XIX^e siècle : Y

avait-il une continuité et/ou du renouveau dans l'utilisation et dans l'exposition des tapisseries ? La réponse est positive quant à continuité et au renouveau.

Les recherches faites prouvent la haute concentration d'activités et d'événements en France. Elle rayonne dans le domaine des arts par ses initiatives sur le plan européen et international. Le chapitre a non seulement enregistré le succès de la tapisserie contemporaine, mais également celui des tapisseries en général, anciennes et modernes, à cette époque.

En ce qui concerne la continuité, la France sauvegarde ou réinstalle certaines traditions. Tout au long du siècle, la Manufacture des Gobelins continue d'attirer des visites officielles de hauts dignitaires nationaux et internationaux. C'est surtout sous la Restauration et la Monarchie de juillet, des règnes monarchiques, que la manufacture, en tant que produit de l'Ancien Régime, attire beaucoup de visites. Sous la III^e République, la manufacture reçoit beaucoup d'attention grâce à sa présence très remarquée lors des multiples expositions internationales. Les Gobelins renouent aussi avec d'autres traditions, entre autres, les cérémonies politiques, les sacres et les entrées royales, et les cérémonies religieuses, comme la Fête-Dieu. La tapisserie reprend la place qu'elle occupait sous l'Ancien Régime lors de ces événements afin de légitimer le pouvoir en place. Le textile en général, et la tapisserie en particulier, sont des média très attrayants qui contribuent à rehausser le décor des grands événements, par leur richesse, leurs couleurs, leur haute technicité, ainsi que la puissance dont elles sont l'écho. Quant au renouveau, il fleurit en France dans les expositions nationales et internationales. Leur succès, la relance et le grand essor de l'industrie au début du XIX^e siècle étonnent. La France donne le ton et invite les pays étrangers à suivre son élan. Les expositions, d'abord nationales puis internationales et universelles, offrent une plateforme permettant de montrer à la fois les nouveaux produits industriels et les Beaux-Arts. La tapisserie qui se trouve à mi-chemin entre deux mondes exploite à la fois sa position en tant que nouveau produit de l'industrie, des manufactures françaises, privées ou d'État, et en tant que produit des Beaux-Arts lors des grandes rétrospectives. La valorisation et le succès de la tapisserie comme médium d'art est visible d'une part lors des grandes expositions nationales et internationales, et d'autre part dans les nouveaux musées. Ces derniers font partie d'un autre volet du renou-

veau. La fondation des musées publics est d'une grande importance, car elle inaugure une nouvelle forme d'expérience artistique qui n'existait pas auparavant, du moins pas dans le grand public. Les premières collections publiques se concentrent surtout sur l'exposition de la peinture, de la sculpture et des dessins, mais dès la fondation de certains musées, il existe aussi de l'intérêt pour les objets d'art. La tapisserie y figure parmi les autres objets de prestige. En 1795, deux ans après son inauguration, le Musée du Louvre par exemple expose des tapisseries. Le Musée de Cluny en collectionne systématiquement. Ce sont cependant les tapisseries anciennes qui l'emportent généralement dans les collections muséales comme dans les collections privées composées de tapisseries médiévales, du XVI^e et du XVII^e siècles. À l'instar de la France, de plus en plus de musées des pays voisins investissent dans ce précieux médium : en Belgique où, à la fin du XIX^e siècle, les Musées royaux des Arts et des Industries le collectionnent activement.

La conséquence la plus importante du succès remporté par la tapisserie lors des expositions nationales et internationales et dans les nouveaux musées est l'énorme intérêt des collectionneurs pour ce médium. Pendant le dernier quart du XIX^e siècle, ils y investissent en masse pour décorer leurs intérieurs éclectiques de *period rooms*, afin de s'entourer de cette richesse d'autrefois. Le phénomène se manifeste non seulement en France et en Belgique, mais aussi dans d'autres pays occidentaux, dont l'Angleterre, et surtout les États-Unis qui y jouent un rôle important, car pour ces derniers, cette vague d'importations de tapisseries garnit les futures collections de leurs musées.

Parmi toutes les nouvelles initiatives, et la France y joue un rôle primordial, il en est une qui marque particulièrement ce siècle du point de vue socioculturel et artistique. C'est la première fois dans l'histoire que la tapisserie touche le grand public. La moyenne et grande Bourgeoisie, qui anciennement n'avait que peu de contacts directs avec ce médium, devient spectateur, visiteur, acheteur et collectionneur de tapisseries. Le 'libre' accès aux expositions et aux musées, l'influence de la politique progressiste et révolutionnaire et les progrès de l'industrialisation donnent un nouvel élan et attirent le 'grand public', pour autant que celui-ci dispose de moyens financiers suffisants.

281. DESTREE 1905, p. 19. Destree cite Guiffrey cf. GUIFFREY 1900, pp. 89–103, 222–236.
282. D'après Charles Le Brun, 6^e tenture de l'*Histoire du Roi – Visite de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins, le 15 octobre 1667*, 1729–1734, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, n° inv. Vmb14197, GMTT9810, V38412.
283. Le vrai nom de Duroc est Géraud-Christophe de Michel du Roc, duc de Frioul et celui de Daru est Pierre-Antoine-Noël Mathieu Bruno Daru.
284. Archives nationales, O² 162 cf. Beauvais 1996, p. 102.
285. Gastinel-Coural publie une liste dans le catalogue suivant cf. Beauvais 1996, pp. 103–104.
286. Beauvais 1996, pp. 97–122.
287. Beauvais 1996, p. 100 ; Archives nationales, O² 877.
288. FONTAINE, PERCIER et ISABEY 1804–1815.
289. BERTRAND 1995, p. 263.
290. Beauvais 1996, p. 107.
291. Beauvais 1996, p. 104.
292. Anonyme 1816.
293. COURAL 1977, p. 80.
294. Beauvais 1996, p. 110.
295. Paris 1802 [an XI], p. 5.
296. Paris 1801 [an IX], p. 36.
297. Paris 1801 [an IX], p. 38.
298. Anonyme 1801 [an XI], pp. 5–6.
299. GAUTIER 1843–1844, p. 314.
300. Pour un aperçu général cf. COLMONT 1855.
301. Bordeaux 1847.
302. Paris 1901, p. 7.
303. Paris 1844 b. À cette occasion est exposée la tapisserie *Asie* d'après Jean-Baptiste-Amédée Couder cf. d'après Jean-Baptiste-Amédée Couder, *Tapisserie à l'éléphant*, dite l'*Asie*, vers 1840–1843, laine, soie, fils métalliques, tapisserie, H. 700 cm x L. 586 cm, Manufacture d'Alexis Sallandrouze, Aubusson, Musée du Louvre, Paris, n° inv. OA 11775.
304. BLANQUI et SALLANDROUZE LAMORNAIX 1845 ; Bruxelles 1847 ; Paris 1849 a ; Paris 1849 b.
305. MAYHEW 1851, p. 135.
306. MAYHEW 1851, p. 137.
307. LACORDAIRE 1855, p. VII.
308. Beauvais 1996, p. 111 ; Anonyme 1851 d, p. 2881. Le même passage semble avoir été mentionné le 16 octobre 1851, mais sans mentionner la Manufacture de Beauvais. cf. Anonyme 1851 b ; Selon Gastinel-Coural, le passage paraît dans *Le Moniteur universel* du 16 novembre 1851 cf. Anonyme 1851 c cf. Beauvais 1996, p. 111 : « l'originalité et la beauté des dessins des ouvrages exposés pour l'ameublement et l'excellence extraordinaire de la plupart des productions exposées ». Néanmoins, on n'a pu retrouver ce passage ni dans *Le Moniteur universel* du 16 octobre ni dans celui du 16 novembre 1851.
309. Anonyme 1851 a, p. 311.
310. Il s'agit probablement de la manufacture Piat-Lefèvre où a travaillé le père des frères Braquenié.
311. Anonyme 1851 a, p. 311.
312. Beauvais 1996, p. 113.
313. Beauvais, 1996, pp. 113–114.
314. BOUDIN 1855, pp. 41–42, 156–157.
315. Cat. de vente Paris 2005, p. 5 ; Paris 1935, pp. 35–36, n° 146 ; la Manufacture royale de tapisserie de Madrid, *Real Fabrica de Santa Barbara*, expose elle aussi dans cette exposition et remporte une mention honorable de la Commission impériale.
316. Cat. de vente Paris 2005, p. 5.
317. En 1853, New York organisa au Crystal Palace (aujourd'hui Bryant Park) une Exhibition of the Industry of All Nations cf. Anonyme 1854.
318. Beauvais 1996, p. 117.
319. Beauvais 1996, p. 118.
320. Le nom de Sallandrouze a déjà été mentionné à propos de la participation de Charles-Jean Sallandrouze de Lamornaix (1808–1867) à l'Exposition des produits de l'Industrie française en 1834 et au jury de l'Exposition des Produits de l'Industrie française de 1839. cf. Paris, vol. 1, 1839, pp. 322–329 (section II. Tapis et Tapisseries) ; son cousin Alexis Sallandrouze présenta à l'Exposition des Produits de l'Industrie française la 'tapisserie à l'éléphant', dite l'*Asie*, conservée au Musée du Louvre depuis 1995 : d'après Jean-Baptiste-Amédée Couder, *Tapisserie à l'éléphant*, dite l'*Asie*, vers 1840–1843, laine, soie, fils métalliques, tapisserie, H. 700 cm x L. 586 cm, Manufacture d'Alexis Sallandrouze, Aubusson, Musée du Louvre, Paris, n° inv. OA 11775.
321. WAUTERS 1890, p. 240.
322. WAUTERS 1890, p. 240.
323. http://www.thamesweb.co.uk/windsor/windsorhistory/rwtm/rwtm_intro.html
324. Archives de la ville de Bruxelles, travaux publics 7245, Hôtel de ville, Restauration des tapisseries, Alphonse Wauters, le 8 août 1879.
325. WAUTERS 1882 ; WAUTERS 1890, pp. 209–240 ; Maréchal mentionne qu'un carton moderne pour tapisserie *Philippe de Marnix de Sainte Aldegonde parlant à l'entrée de l'hôtel de ville d'Anvers*, d'après Willem Geets a cependant figuré dans cette exposition cf. MARÉCHAL 1970–1971, p. 173.
326. Beauvais 1996, pp. 72, 120.
327. MARÉCHAL 1994, p. 89.
328. Paris 1901, p. 12.
329. Beauvais 1996, p. 121.
330. Paris 1901, p. 17.
331. Paris 1901, p. 136 ; Paris 1900 a, pp. 230–237 [illustrations], 303 [catalogue].
332. Paris 1900 b, pp. 1–23, 61–68. La Manufacture des Gobelins expose trente-trois tapisseries et quelques écrans, études et meubles. La Manufacture de Beauvais n'expose que quatre tapisseries et surtout des meubles.
333. Paris 1901, pp. 135–136.
334. Paris 1900 b.
335. Article trouvé dans les Archives de Braquenié et cie dans le dépôt de Pierre Frey, Paris (Saint-Denis) ; MARÉCHAL 1970–1971, p. 158.
336. Paris 1901, pp. 145–146 ; Paris 1900 c.
337. Pour un aperçu général publié au XIX^e siècle : VÉRON 1874, pp. 297–299, 305–312 ; pour un aperçu général publié au XX^e siècle cf. BRUNHAMMER 1992, p. 11 ; en 1882, l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie change son nom en Union Centrale des Arts décoratifs (UCAD). Cette nouvelle Union est née le 30 mars 1882 d'une fusion des deux initiatives précédentes : l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie (1864) et la Société du Musée des Arts décoratifs (1877). L'UCAD a continué sous ce titre jusqu'en 2004, année au cours de laquelle l'union change de nom pour l'organisme privé Les Arts décoratifs. C'est sous l'organisation de l'UCAD qu'en 1905 le Musée des Arts décoratifs fut créé dans l'aile du Rohan du Louvre.
338. BLANC 1876, p. 3.
339. BRUNHAMMER 1992, p. 11.
340. Anonyme 1866.
341. Le Palais est démoli plus tard, en 1897, et remplacé par le Petit et le Grand Palais construits pour l'exposition universelle de 1900.
342. Paris 1869 a, p. 11.
343. Paris 1869 a, p. 7.
344. Paris 1863 a, pp. 73–74.
345. Paris 1863 b, pp. 97–100, 106, 121.
346. DARCEL 1866, pp. 5–38, 48–77, 466–486, 214–233.
347. Paris 1865. Une exposition similaire se tient en 1869 cf. Paris 1869 b ; GUILLAUME 1866 ; GUICHARD 1866. Parmi les autres conférences se trouvent cf. GUILLAUME 1868 ; CHESNEAU 1869 ; CLÉMENT 1878.

348. Paris 1874 a.
349. Paris 1876 b. En dehors des salles affectées à l'histoire chronologique de la tapisserie, l'Union organise également un salon consacré aux Monuments historiques et des salles réservées à l'ornement.
350. Peyre envoie une verdure de la fin du XIV^e représentant des seigneurs et des dames, un devant d'autel, deux fragments de tapisseries décoratives à fond vert, une tapisserie du début du XVI^e siècle illustrant les œuvres de charité, une gravure ; une tapisserie de la tenture illustrant les Travaux d'Hercule. Maillet du Boullay expose une tapisserie du XVI^e siècle avec le *Baptême du Christ*, une tapisserie à fond rouge attribuée à l'école de Fontainebleau, une tapisserie avec grotesques. Braquenié expose une tapisserie de la tenture des *Mois de Lucas* réalisée par Lefebvre au XVIII^e siècle et une tapisserie du XVII^e dont la bordure porte une « bizarre architecture » cf. DARCEL 1876, pp. 164, 187, 189, 194, 201, 275, 285, 416, 417, 418, 420, fig. 415.
351. BOYER DE SAINTE SUZANNE 1878, pp. 326–329 ; BLANC 1876, p. 3.
352. DARCEL 1876, pp. 185–203, 273–287, 414–437.
353. Paris 1880 a ; Paris 1882 a.
354. Paris 1880 b.
355. Avant la Révolution, le Salon s'intitule *Salon de l'Académie royale des Beaux-Arts*, change après la Révolution en *Salon de peinture et de sculpture* pour redevenir *Salon de l'Académie royale* sous la Restauration ; il reprend le titre de *Salon de peinture et de sculpture* sous la II^e République et change finalement en *Salon des artistes français* en 1881.
356. Les Salons ont eu lieu en 1789, 1791, 1793, 1795, 1796, 1798, 1799, 1800, 1801, 1802, 1804, 1806, 1808, 1810, 1812, 1814, 1819, 1822, 1824, 1827, 1831, 1833, et ensuite chaque année à l'exception de 1858 et de 1871
357. Beauvais 1996, pp. 39–41.
358. MÉNARD 1882–1883, pp. 1–40.
359. Base de données : ARCHIM : <http://www.culture.gouv.fr/>
360. SEMPER 1860, vol. 1, pp. 190–191.
361. SEMPER 1860, vol.1, p. 191.
362. Par exemple à Aix (cathédrale), à Amiens (cathédrale : *Vie de Saint Firmin*), à Angers (cathédrale : *Apocalypse, Passion, Histoire de Saint Saturnin*), à Arras (cathédrale : *Histoire de Saint Cierge*), à Beauvais (cathédrale : *Actes des Apôtres, la Guerre de Troie*), à Conques (église : *Légende de Sainte Foy*), à La Chaise-Dieu (église), à Lille (église Saint-Sauveur), à Reims (cathédrale : *Histoire du roi Clovis, Histoire de la Vierge, Histoire du Christ*, cartons de tapisserie ; église Saint-Rémy : *Histoire de saint Rémy*), à Sens (cathédrale)... cf. CHAMPEAUX 1878, pp. 53–65.
363. Par exemple à Auxerre (Hôtel Dieu, *Légende de Saint Germain*), à Bayeux (mairie), à Beaune (hôpital), à Châlons (église), à Clermont (église), à Dôle (église), à Lille (hôpital), à Reims (Hôtel-Dieu : cartons pour tapisseries), à Gisors (mairie), à Valenciennes (Hôtel de Ville)... cf. Anonyme 1872, p. 15 ; CHAMPEAUX 1878, pp. 53–65.
364. Fontainebleau 1993 ; MIRONNEAU 1997 ; MT : Objets d'art – Tapisseries, MT 2 : Administration, généralités, 1 liasse 1794–1911, Tapisseries : Versailles 1896, 20 août. [le document n'a pas pu être entièrement consulté faute de temps imparti à la réalisation de cette étude]
365. Pour un aperçu général des musées français au XIX^e siècle cf. Paris 1994 ; pour un aperçu général des musées parisiens cf. ANDIA 2004.
366. Sébastien Le Clerc, *La galerie de l'hôtel royal des Gobelins où l'on fait voir à Mr. Colbert [de Villacerf, surintendant des Bâtimens] quelques actions d'Alexandre représentées en tapisseries sur les tableaux de Mr. Lebrun, 1696*, dessin.
367. GUILLAUMOT an XII, pp. 29–32.
368. Étant donné, la forte demande de tissage et de retissage de la tenture des *Indes* du XVII^e siècle, les cartons s'étaient usés au point qu'il fallut demander à Desportes de créer de nouveaux cartons intitulés les *Nouvelles Indes*.
369. GUILLAUMOT an XII, p. 30.
370. Anonyme 1816.
371. Beauvais 1996, pp. 9–10.
372. Beauvais 1996, pp. 113–114.
373. Beauvais 1996, pp. 113–114.
374. Beauvais 1996, p. 10.
375. LACORDAIRE 1853 ; LACORDAIRE 1860 ; LACORDAIRE 1861 ; LACORDAIRE 1864 ; LACORDAIRE 1869 ; LACORDAIRE 187 ?
376. L'incendie détruit la grande galerie d'exposition, le salon d'Apollon, l'atelier des tapisseries dit du Midi, l'école de tapisserie et ses dépendances et les salles d'exposition des produits chimiques abritant une collection d'échantillons de laines et de matières tinctoriales. Disparurent également les bustes en terre cuite de Colbert par Tuby et de Le Brun par Caffieri qui ornaient la salle d'exposition cf. Beauvais 1996, p. 11.
377. Beauvais 1996, p. 11.
378. Beauvais 1996, p. 11 ; Gastinel-Coural ne cite pas la source de cette phrase de Massé.
379. Beauvais 1996, p. 11 ; La décoration intérieure reste très sobre en comparaison de la façade ornée de quatre cariatides d'Antoine Injalbert (1845–1933), du haut relief *Triomphe de l'art* de Paul Landowski (1875–1961) et des huit médaillons, représentant entre autres *La Fileuse, La Teinture, Le Carton, La Tapisserie* d'après Louis Convers et Jean Hugues. cf. COURAL 1989, p. 7.
380. À partir de 1818, la Galerie Royale de Peinture du Palais du Luxembourg expose les œuvres contemporaines d'artistes français. Aujourd'hui, cette galerie sert de bibliothèque du Sénat. Le nom du marquis de Marigny est Abel-François de Poisson de Vandières. Le nom du comte d'Angiviller est Charles Claude Flahaut de La Billarderie. Le marquis de Marigny propose l'idée dès 1768, puis elle fut ensuite développée par le comte d'Angiviller en 1776 cf. GALOIN s.d..
381. GALOIN s.d..
382. Remerciements à Béatrice de Chancel-Bardelot, pensionnaire à l'Institut national d'histoire de l'art, chargée du programme d'études des collections du Musée des Monuments français, pour les informations fournies cf. Anonyme 1883–1897, vol. 2, p. 47, document XXXVIII.
383. Anonyme 1883–1897, vol. 2, pp. 210–211, documents CLI et CLII ; Anonyme 1883–1897, vol. 3, p. 223, document CCC-CLXXXVII. Par ailleurs, Lenoir a remis, en juillet 1794, au marbrier Scellier des tapisseries et tapis [jugées par Lenoir de moindre qualité, soit en raison de leur mauvais état, soit en raison d'une faible valeur artistique] pour l'emballage des sculptures lors de leur transport. cf. Anonyme 1883–1897, vol. 2, p. 166, document CXXXVI.
384. Remerciements à Béatrice de Chancel-Bardelot, pensionnaire à l'Institut national d'histoire de l'art, chargée du programme d'études des collections du Musée des Monuments français, pour les informations fournies. Alexandre Lenoir, recueil de pièces : F 1-14 De l'art du tapissier en général et Description d'une tapisserie faite à Bruges, paginé 167 à 193 ; F 15–20 Notice historique sur les manufactures royales et les tapis de la Couronne (F 15–17 : Tapisseries de la Fête-Dieu, paginées de 1 à 5 ; F 17–20 Manuscrits, de l'écriture de Lenoir) ; F 21 blanc ; F 22–38 Description d'une tapisserie rare et curieuse faite à Bruges, représentant sous des formes allégoriques le mariage du roi de France Charles VIII avec la princesse Anne de Bretagne, Paris, 1819, Paginé de (1) à 29 + p. dépl. ; F 39 blanc ; F 40–43 Examen des Manufactures royales des Tapis et Tapisseries de la Couronne 7 p. paginées 35 à 41 ; F 41 et 42 blancs cf. Bibliothèque de l'INHA, fonds patrimoniaux, Ms 559, achat legs Brière 1993.
385. Paris 1797 [an V], pp. 9–16.
386. Paris 1797 [an V], pp. iii–iv.
387. Source orale : Guillaume Fonkenell, responsable du département de l'histoire du Louvre au Musée du Louvre, 2011.
388. Paris 1797 [an V], pp. 9–11.
389. MÜNTZ 1877, pp. 241–242, 263–264 ; SHEARMAN 1972, pp. 142–143 ; Beauvais 1996, p. 98 ; Archives nationales, O² 877.
390. Paris 1999, p. 144, cat. n° 127, 138.
391. La demande de restitution des tapisseries d'après Raphaël est déjà formulée en 1801 cf. Archives des Musées nationaux,

- MT 5 1801, 10 Mars : concernant l'autorisation de rendre les tapisseries du Vatican dites de Raphaël à leurs propriétaires.
392. Une correspondance entre M. G. Delavigne, conservateur du mobilier de la couronne et M. de Cailleux, directeur adjoint des Musées royaux parle à ce sujet. (Ann. 3.3.)
393. Anonyme 1837, p. 1933. Remerciements à Anne Dion, conservateur en chef au département des Objets d'art au Musée du Louvre, qui m'a donné la référence de cet article.
394. Beauvais 1996, pp. 6, 110 ; Archives des Musées nationaux, Paris, T16 1848-1868, T 16 184 Démolition de la galerie de Bois.
395. Entre 1884 et 1887, la Manufacture des Gobelins tisse le portrait du roi Henri IV afin de remplacer le portrait d'après Napoléon III. cf. Beauvais 1996, p. 53.
396. LABORDE 1857.
397. Pour une introduction sur l'histoire de la collection des tapisseries au Musée national du Moyen Âge cf. JOUBERT 1987, pp. 6-11.
398. Artiste inconnu, *La Délivrance de saint Pierre*, 1460, laine et soie, tapisserie, H. 272 cm x L. 221 cm, atelier de Tournai (?), Musée national du Moyen Âge, Paris, n° inv. Cl 1235.
399. Artiste inconnu, Tenture de dix tapisseries illustrant l'histoire de *David et Bethsabée*, 1510-1515, laine, soie et or, tapisserie, Musée national de la Renaissance, Écouen, n° inv. ECL 1613-1622 ; artiste inconnu, Tenture de six tapisseries illustrant *La Vie seigneuriale*, premier quart du XVI^e siècle, laine et soie, tapisseries, atelier des Pays-Bas du Sud, Musée national du Moyen Âge, Paris, n° inv. Cl. 2180 ; artiste inconnu, *Couples d'amoureux*, troisième quart du XV^e siècle, laine et lin, tapisserie, H. 60 cm x L. 135 cm, atelier du Rhin supérieur, Musée national du Moyen Âge, Paris, n° inv. Cl. 2323 ; artiste inconnu (Paris), Tenture de quatre tapisseries illustrant la *Dame à la Licorne*, 1484-1500, laine et soie, tapisseries, atelier des Pays-Bas du Sud, Musée national du Moyen Âge, Paris, n° inv. Cl 10831-10 834.
400. LABORDE 1857, pp. 415-418.
401. Paris 1880 b, n° 25, 33.
402. CHAMPEAUX 1878, pp. 56-59.
403. Sur l'histoire de la tenture de l'*Apocalypse d'Angers* cf. AUZAS 1985, pp. 23-37.
404. Le musée est fondé en 1835 comme Musée d'Armes anciennes, d'Armures, d'Objets d'Art et de Numismatique. cf. Website des Musées royaux d'Art et d'Histoire : <http://www.kmkg-mrah.be/fr/historique-du-mus%C3%A9e>
405. En 1912, les musées changent le nom en Musées royaux du Parc du Cinquantenaire. Puis en 1926, ils changent définitivement en Musées royaux d'Art et d'Histoire.
406. CHAMPEAUX 1878, p. 53 ; HAVARD 1893, p. 120 ; DESTREE 1905, p. 34.
407. DESTREE 1905, p. 13 ; Cat. de vente Paris 1893. La tenture avec l'*Histoire de Notre-Dame du Sablon* a été exposée lors de l'exposition *Tapisseries du temps de Charles Quint autour de la série Notre-Dame du Sablon* au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles cf. Bruxelles 2015. La tapisserie *L'Eucharistie* est aussi intitulée la *Sainte Famille* ou *Sainte Anne, la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus*.
408. DESTREE 1905, p. 24 ; cette tapisserie n'est pas encore mentionnée dans le Catalogue complet de Burger. Par conséquent, elle fut peut-être acquise après 1859, date de la publication du catalogue cf. BURGER 1859.
409. VAN YPERSELE DE STRIHOU 1970.
410. VAN YPERSELE DE STRIHOU 1970, pp. 289-290 ; COSYN 1904, p. 40 ; il s'agit de la tenture de l'*Histoire d'Achille* et de quelques autres tapisseries qui sont retissées à la Manufacture royale de Braquenié et cie à Malines d'après une même tenture qui se trouvait au Mobilier national à Paris : deux tapisseries *Bustes changeants en colonnes*, H. 470 cm x L. 150 cm ; *Sacrifice à Cérès ou l'enlèvement de Proserpine*, H. 345 cm x L. 325 cm ; *Le jugement de Pâris*, H. 345 cm x L. 325 cm ; *Latone*, H. 345 cm x L. 325 cm ; *Narkissos*, H. 227 cm x L. 225 cm ; *Vertumnus et Pomone*, H. 227 cm x L. 202 cm ; *Hercule et Omphale*, H. 227 cm x L. 225 cm ; *Apollon et Daphné*, H. 227 cm x L. 202 cm ; *Le triomphe de Bacchus*, H. 350 cm x L. 500 cm ; *La naissance d'Apollon* (sans bordure), H. 351 cm x L. 505 cm ; *Le courroux d'Achille*, H. 475 cm x L. 700 cm ; la manufacture retisse également les bordures d'*Achilles se venge de la mort de Patrocle*.
411. DREMEL 1896, p. 167.
412. Le Museum of Ornamental Art dans Marlborough House est à l'origine du South Kensington Museum.
413. MÉNARD 1872, p. 251.
414. ROCK 1870.
415. COLE 1887 a ; COLE 1888, pp. 87-114 : sur les tapisseries ; COLE 1891 ; COLE [1891-1896] ; COLE 1896.
416. Anonyme, *Le Siège de Troy*, 1475-1490, laine et soie, tapisserie, H. 414 cm x L. 737 cm, atelier de Tournai, Victoria and Albert Museum, Londres, n° inv. 6-1887 ; Anonyme, *Les trois Parques*, début XVI^e siècle, laine et soie, H. 272 cm x L. 234 cm, atelier bruxellois ?, Victoria and Albert Museum, Londres, n° inv. 65-A-1866 ; Anonyme, *Chasteté triomphe sur l'Amour*, 1507-1519, laine et soie, tapisserie, H. 444 cm x L. 822 cm, atelier bruxellois, Victoria and Albert Museum, Londres, n° inv. 440-1883 ; Anonyme, *La Notoriété triomphe sur la Mort*, 1507-1519, laine et soie, tapisserie, H. 439 cm x L. 821 cm, atelier bruxellois, Victoria and Albert Museum, Londres, n° inv. 439-1883 ; Anonyme, *La Mort triomphe sur la Chasteté*, 1507-1519, laine et soie, tapisserie, H. 446 cm x L. 683 cm, atelier bruxellois, Victoria and Albert Museum, Londres, n° inv. 441-1883.
417. CHAMPEAUX 1878, pp. 64-65.
418. D'après Raphaël, *La pêche miraculeuse*, vers 1623, tapisserie, H. 415 cm x L. 514 cm, atelier de Mortlake, Angleterre, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, n° inv. Gal.-Nr. B 1 ; HÜBNER 1862, pp. 93, 102, SHEARMAN 1972, p. 143.
419. SHEARMAN 1972, pp. 142-143.
420. WAAGEN 1860 ; WASSERMAN 1869.
421. Anonyme 1872, p. 15.
422. *Chapitre III : les grandes tapisseries actuellement au Musée national de Munich*, dans : BECHSTEIN et BIBRA 1844.
423. BOCK 1869.
424. Le Musée Historique de Berne, tel qu'il existe aujourd'hui sur la place Helvetia à Berne, a été construit vers 1892. La collection avait été constituée bien auparavant.
425. WAUTERS 1890, p. 217 ; KINKEL 1867 ; STAMMLER 1889.
426. Anonyme 1865 ; BAUER 2006-2007, pp. 128-143.
427. WOLDBYE 2006.
428. La couronne d'Espagne prête régulièrement des tapisseries pour des expositions comme celle de 1880 à l'exposition nationale de Bruxelles cf. DESTREE 1905, p. 13 ; JUNQUERA DE VEGA, HERRERO CARRETERO et DIAZ GALLEGOS 1986-2000. Au Musée du Prado se trouvaient également, depuis le XIX^e siècle, quelques tapisseries, dont la *Descente de croix* d'après Roger Van der Weyden également exposée en 1880 à Bruxelles cf. WAUTERS 1890, p. 217.
429. Au palais Pitti et au palais Podesta à Florence, à la cathédrale de Ferrare, au palais du Te à Mantoue, à la cathédrale et au palais royal de Milan, au palais royal de Turin, à la cathédrale de Côme et au palais du Vatican, au palais du Quirinal, à la villa Médicis, au palais du Capitole à Rome et au Musée national de Naples ; pour une description des collections du XIX^e siècle cf. CHAMPEAUX 1878, pp. 59-61.
430. MORELOWSKI 1929 ; HENNEL-BERNASIKOWA 1994 ; Gand, 1987 ; HENNEL-BERNASIKOWA 2000.
431. BIRYUHOVA, N. Y. 1965 ; KORSHUNOVA 2004.
432. HAVARD 1893, p. 127.
433. CALMETTES 1912, p. 72 ; Beauvais 1996, p. 72 ; La tenture se trouvait auparavant au magasin de la Manufacture des Gobelins cf. VITTET, Jean, dans : New York 2007, pp. 374-389. Depuis février 1800, les consuls sont installés aux Tuileries. En 1802, Napoléon Bonaparte, toujours consul, après sa récente visite à la Manufacture de Beauvais, commande un ensemble mobilier évoquant les *Principales plantes et principaux animaux que l'on trouve en Égypte* pour son cabinet de travail aux Tuileries. cf. Beauvais 1981, p. 3.
434. Beauvais 1996, p. 19.
435. Beauvais 1996, pp. 14-18 ; Beauvais 2000, pp. 52-53.
436. CALMETTES 1912, p. 72 ; La tenture dite de *La salle du Trône des Tuileries* contient neuf tapisseries d'après Rouget : *La*

- mort de saint Louis, saint Louis recevant les députés du Vieux de la Montagne, François I^{er} refusant l'hommage des Gantois, François I^{er} confiant la garde de sa personne aux Rochelais, Henri IV présidant les états de Rouen, Henri IV présentant Crillon aux seigneurs de sa cour, La France (portière), Un chevalier français du XIII^e siècle (entre-fenêtre), Un soldat croisé (entre-fenêtre) cf. Beauvais 1996, pp. 38–40.
437. Fontainebleau 1993, p. 16.
438. La manufacture interrompt le tissage de la tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis* en 1839. La date précise de son arrivée au Palais de Saint-Cloud n'est pas connue. Pour un aperçu de quelques tapisseries de la tenture de l'*Histoire de Napoléon I^{er}* cf. Beauvais 1996, pp. 20–26.
439. Le Château de Fontainebleau reçoit au XIX^e siècle une première installation de tapisseries sous Napoléon I^{er} : *Histoire d'Alexandre, Moïse, Éléments, Triomphe des Dieux, Chasses de Maximilien, Fructus Belli, Galerie de Saint-Cloud, Mois grotesques, Anciennes Indes, Histoire d'Esther, Histoire de Jason et Médée, Histoire de l'Illiade, Histoire de Don Quichotte, L'école d'Athènes* ; une deuxième installation sous le règne de Louis-Philippe : *Histoire de la France, Mois arabesques* ; sous le Second Empire il y a de nombreux retours vers le Mobilier impérial : *Anciennes Indes, Histoire de Don Quichotte, Mois arabesques, Triomphe des Dieux, Galerie de Saint-Cloud, Fructus Belli, Histoire d'Alexandre* ; et une troisième installation sous le règne de Napoléon III : *Chasses de Maximilien, portrait d'Henri IV et Louis XV, Histoire de Psyché, Saisons, Rinceaux, Histoire du roi, Chasses d'Oudry, quatre Portières de Mars, quatre Portières des Dieux, l'Histoire d'Esther, e.. a.* cf. Fontainebleau 1993, pp. 8, 16.
440. Lorraine Mailho-Daboussi, conservatrice en chef du patrimoine, direction générale des patrimoines, service des musées en France, a publié un graphique qui montre la répartition des tapisseries par monument. cf. MAILHO-DABOUSSI s.d., fig. 3.
441. Son berceau légendaire, formé d'une carapace de tortue marine, est une curiosité toujours exposée au château.
442. MIRONNEAU 2003, pp. 9–17.
443. MIRONNEAU 2003, p. 13.
444. Louis-Philippe fait par exemple également des modifications au Palais de Fontainebleau cf. JAMIN 1836.
445. Les campagnes de restauration et de (re) décoration 'à l'ancienne' marquent le début des 'period rooms' très en vogue dans les milieux bourgeois et les musées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et autour de 1900. Citons en exemple l'exposition organisée par Wilhelm von Bode en 1883 à l'académie des arts à Berlin cf. Berlin 1883.
446. MIRONNEAU 2003, p. 15.
447. Pour une description détaillée des tapisseries cf. MIRONNEAU 1997 et cf. « Les tapisseries », dans : MIRONNEAU 2003, pp. 52–73. Autres publications plus anciennes : cf. MAGNIEN 1992 ; LALLIER 1856.
448. Anonyme, Tenture de quatre tapisseries de l'*Histoire de Saint Jean Baptiste*, vers 1510 (bordure du XVII^e siècle), laine, soie et or, tapisserie, atelier bruxellois, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 275 à P. 278.
449. D'après Michel Coxie, troisième tenture de cinq tapisseries de l'*Histoire de Psyché*, entre 1633 et 1661, laine, soie et or, tapisserie, Manufacture de Raphaël de La Planche, Faubourg Saint-Germain à Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 207 à P. 211.
450. D'après Charles Le Brun, les huit entre-fenêtres des *Maisons Royales*, vers 1680, laine et soie, tapisserie, atelier de Jean de la Croix et Jean-Baptiste Mozin, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 282 à P. 287, P. 338 à P. 339 ; d'après Charles Le Brun, troisième tenture des *Maisons royales*, entre 1668 et 1680, laine et soie, tapisserie, atelier de Jean de la Croix et Jean-Baptiste Mozin, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 290 ; d'après Charles Le Brun, septième tenture de six tapisseries des *Maisons royales*, après 1680, laine et soie, tapisserie, atelier de Jean de la Croix et Jean-Baptiste Mozin, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 291–293, P. 336, P.337, P.340.
451. D'après Michel Corneille, deuxième tenture de deux tapisseries des *Jeux d'enfants*, entre 1650 et 1662, laine et soie, tapisserie, Manufacture de Raphaël de La Planche, Faubourg Saint-Germain à Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 50 et P. 238. La dernière tapisserie (n° inv. P. 238) se trouve dans la Chambre de Jeanne d'Albret au deuxième étage ; d'après Charles Le Brun, huitième tenture de trois tapisseries des *Enfants Jardiniers*, après 1717, laine et soie, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. 47 à 49.
452. D'après Lucas Cornelis, deuxième tenture de douze tapisseries des *Mois Lucas*, vers 1688–1689, laine et soie, tapisserie, atelier de Jean de la Croix et Jean-Baptiste Mozin, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° P. 34 à P. 37, P. 64 à P. 66, P. 106 à P. 109, P. 363 ; d'après Lucas Cornelis, sixième tenture de trois tapisseries des *Mois Lucas*, vers 1731–1745, laine et soie, tapisserie, atelier de Jean de la Croix et Jean-Baptiste Mozin, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 61 à P. 63 ; d'après Lucas Cornelis, septième tenture de quatre tapisseries des *Mois Lucas*, vers 1731–1735, laine et soie, tapisserie, atelier de Jean (fils) Lefebvre, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 309 à P. 312.
453. D'après Bernard van Orley, deuxième tenture de deux tapisseries des *Chasses de Maximilien*, vers 1658 et 1687, laine, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 45, P. 46.
D'après Bernard van Orley, huitième tenture de huit tapisseries des *Chasses de Maximilien*, vers 1730, laine et soie, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 27 à P. 33, P. 308.
454. D'après Pierre Mignard (cartons d'après Mignard par Jean-Baptiste Monnoyer), quatrième tenture de deux tapisseries de la *Galerie de Saint-Cloud*, 1712–1719, laine et soie, tapisserie, atelier de Jean Souet, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 241 et P. 242 ; d'après Raphaël, cartons d'après Raphaël dessinés par Louis le Père Boullogne, *L'Amour et Psyché*, 1688, laine et soie, tapisserie, H. 378 cm x L. 285 cm, atelier de Jean (fils) Lefebvre, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 240 ; d'après Michel Corneille, deuxième tenture des *Jeux d'enfants*, entre 1650 et 1662, laine et soie, tapisserie, Manufacture de Raphaël de La Planche, Faubourg Saint-Germain à Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 238 ; d'après Nicolas Poussin, *Moïse exposé sur les eaux* [partie gauche] [deuxième tenture], vers 1685 et 1687, laine et soie, tapisserie, H. 139 cm x L. 82 cm, atelier de Jean (fils) Lefebvre, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 239 ; d'après Charles Le Brun, *Le buisson ardent* [troisième tenture], vers 1685 et 1687, laine et soie, tapisserie, H. 322 cm x L. 195 cm, atelier de Jean de la Croix, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 237.
455. D'après Jules Romain (carton réalisé d'après Romain par François Verdier et Van Hamken), première tenture de cinq tapisseries des *Mois arabesques*, vers 1687–1688, laine et soie, tapisserie, atelier de Jean de la Croix et Jean-Baptiste Mozin, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 184, p. 186, p. 220, p. 222 ; d'après Jules Romain, deuxième tenture de trois tapisseries des *Mois arabesques*, vers 1687–1688, laine et soie, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 182, P. 183, P. 185.
456. D'après François-André Vincent, tenture de l'*Histoire d'Henri IV*, entre 1785 et 1816, laine et soie, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P. 139 à P. 144.
457. Paris 1901, p. 155.
458. Anonyme 1845, p. 1.
459. ROUART 2008, p. 2 ; Cat. de vente Paris 2005, pp. 4–5.
460. Bruxelles 2015, pp. 18–19.
461. MIGEON 1905, pp. 5–25.
462. DARCEL 1876, pp.186–187 ; Paris 1876 a, pp. 204–205, 226–227, 244–245.

463. Paris 1874 b ; Paris 1876 a ; Paris 1880 b.
464. Les tapisseries du baron D'Hunolstein se trouvent probablement toujours au Château de Cany, en Normandie.
465. Le duc achète en janvier 1852 pour 1940 F. la tenture de cinq tapisseries des *Conquêtes du Roi*, d'après Sébastien Le Clerc, tissée vers 1703 à la Manufacture royale de Beauvais cf. COURAL 1977, p. 68.
466. MÜNTZ 1890, pp. 153–169 ; HUEMER 2007, p. 39 ; sa collection, comportant principalement des objets médiévaux et Renaissance, fut partiellement exposée lors des expositions internationales de Paris en 1878 et 1889.
467. DESTRÉE 1905, p. 14 ; WAUTERS 1890, pp. 212–213 [*Adoration des Mages*], 222 [Tenture de la *Vie de Moïse*] ; Paris 1900 d ; *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien, Section des tissus et broderies*, Desclée de Brouwer, Bruges, 1902 ; exposition : Hôtel Gruuthuuse, Bruges, 15 juin–15 septembre 1902.
468. Cat. de vente Bruxelles, 1901, pp. 70–94.
469. Somzée avait également deux tapisseries romaines du XVIII^e siècle, fabriquées à la manufacture de *San Michele à Ripa* ; *Saint Pierre* et *Saint Paul*, respectivement d'après les tableaux de Raphael et Fra Bartolomeo. Aujourd'hui elles font parties des collections du Palais de *San Giovanni in Laterano* à Rome cf. DE STROBEL 1989, pp. 55–56.
470. Le catalogue de vente est divisé en trois volumes cf. Cat. de Bruxelles, 1904, pp. 2–6.
471. Cat. de vente Bruxelles 1907, pp. 26–27.
472. Liste des personnes ayant prêté des tapisseries à l'exposition de 1880 cf. WAUTERS 1890, pp. 209–240.
473. WAUTERS 1890, pp. 222, 234.
474. WAUTERS 1890, p. 232.
475. Mes remerciements à Ulrike Müller pour m'avoir fait part des noms de collectionneurs de tapisseries en Belgique.
476. Pour un aperçu général de sa collection : NORWICH 2001 ; pour un aperçu général des tapisseries de sa collection cf. Glasgow, 1969 ; Edinburgh, 1979.
477. RUBINSTEIN-BLOCH 1926–1930.
478. CAVALLIO 1986.
479. SELIGMAN 1961.
480. Cat. de vente Paris, 1935.
481. Les archives des activités de Jacques Seligmann & Cie aux États-Unis sont sauvegardées dans les Archives of American Art, Smithsonian, Washington (Jacques Seligmann & co. Records, 1904–1978, bulk 1913–1947). Les archives des activités de Jacques Seligmann & Cie en France ont été détruites en 1940, peu avant l'occupation allemande.
482. Anonyme 1914 c, s.p..
483. Anonyme 1914 a, p. 18 ; Anonyme 1914 b, p. 3.
484. D'après Giovanni Battista Lodi da Cremona, *La chambre de nocces de Herse*, vers 1550, laine, soie, or, tapisserie, atelier de Willem de Pannemaker, Bruxelles, The Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 41.190.135 ; d'après Giovanni Battista Lodi da Cremona, *Aglauros changé en pierre par Mercure*, vers 1550, laine, soie, or, tapisserie, atelier de Willem de Pannemaker, Bruxelles, The Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 41.190.190.
485. Sur la vie de la famille Duveen cf. SECREST 2004.
486. Les archives des activités de Duveen Brothers sont sauvegardées dans la Research Library au Getty Research Institute, à Los Angeles (Duveen Brothers Records, 1876–1981, bulk 1909–1964) et à l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris.
487. French & Company avait acheté Seypher & Company en 1907 après que ce dernier avait acheté en 1871 Marley & Company, probablement la plus ancienne galerie d'art des États-Unis cf. Interview de Michell Samuels par l'interviewer John D. Morse, à New York, New York, le 11 août 1959, Website Archives of American Art, Oral history interview with Mitchell Samuels.
488. BREMER-DAVID 2002 ; BREMER-DAVID 2003–2004, pp. 38–67.
489. FFOULKE 1913.
490. Isabelle Stewart Gardner de Boston achète ainsi vers 1903 et en 1905–1906 quelques tapisseries chez Ffoulke : *Stolling and Seated lovers*, vers 1585–1600 et *Queen Tomyris learns that her son has been taken captive by Cyrus*, vers 1535–1550.
491. FRENCH 1909.

Chapitre 3.

Étude des discours au XIX^e siècle sur la tapisserie contemporaine en France. Histoire et thématiques



L'objet général de ce chapitre est de mettre en lumière les discussions, les polémiques, les adversaires et les défenseurs de certaines opinions concernant la production contemporaine et de se demander quelle fut l'évolution de ces discussions, de ces polémiques et de ces opinions tout au long du XIX^e siècle. L'analyse de ce discours n'a jamais fait l'objet d'une étude en soi. Les opinions citées dans les écrits ne servaient souvent que d'illustrations et étaient dépourvues d'analyse critique. (P.I, C.1)

La première partie de ce troisième chapitre a pour vocation de retracer l'histoire du discours des auteurs français du XIX^e siècle.⁴⁹² Quelles sont les perceptions qui dominent au début et comment évolueront-elles tout au long de ce siècle ? Quels sont les auteurs clés, c'est-à-dire les spécialistes contemporains de ce sujet ? Y-a-t-il des événements qui ont influencé et changé les discours sur la tapisserie ? Comme on le verra dans cette analyse, la perception des auteurs devient de plus en plus négative envers la production contemporaine.

La deuxième partie se concentrera plus spécifiquement sur les thématiques des critiques formulées par les auteurs. Quelles sont, selon ces derniers, les raisons principales, externes (concurrence du papier peint...) et inhérentes (esthétique, technique...) au médium, du désintérêt pour la production de tapisseries contemporaines ?

Ici, seront analysées uniquement les perceptions des principaux auteurs français du XIX^e siècle sur leur production de tapisserie.⁴⁹³ La plupart des auteurs, comme Guillaumot, Lacordaire, Gerspach, Müntz, Guiffrey, Calmettes faisant partie de l'historiographie consacrée à la production des tapisseries du XIX^e siècle, réapparaîtront dans cette étude. Les auteurs belges de cette époque ne sont pas pris en considération, car il y a trop peu de sources et celles qui nous sont parvenues reprennent le discours de leurs contemporains français.⁴⁹⁴

3.1. Histoire du discours

« L'imitation portée à ce point de fidélité est une véritable invention »⁴⁹⁵

Après les événements de 1789, le suédois Guillaumot, premier directeur des Gobelins (1789–1807)

n'envisage pas encore la publication d'un important ouvrage sur l'histoire de la tapisserie, mais il n'hésite cependant pas à faire publier les premières *Notices* sur l'origine et le fonctionnement de la manufacture, sur les techniques de la haute et de la basse lisse et de la teinturerie. Sa première *Notice* éditée en 1800 cite quelques faits primordiaux, mais exprime aussi son opinion sur la qualité de la production. Ainsi, il fait une distinction entre la production d'après les cartons de Raphaël et de Romain, et la production contemporaine. Selon lui, les cartons d'après les peintres flamands ou italiens du XVI^e siècle fournissaient certes aux tapissiers la composition et le dessin, mais pas le dégradé des tons. Les cartons étaient des « dessins coloriés » sans beaucoup de nuances, puisque les teinturiers de l'époque n'étaient pas encore capables de teindre tous les tons présents dans les tableaux.⁴⁹⁶ Guillaumot fait cette constatation en comparaison avec les teintures et les tapisseries de son temps. En effet, grâce au progrès industriel, les teinturiers fabriquent maintenant de « véritables claviers oculaires »⁴⁹⁷ où chaque nuance, chaque ton de couleur est imité à la 'perfection' et tissé avec zèle.⁴⁹⁸

« Un degré de perfection qu'on croirait impossible à atteindre [...] aujourd'hui, une tapisserie des Gobelins n'est plus une tapisserie ; c'est la copie d'un tableau peint avec de la laine et de la soie ; c'est même, j'ose le dire, quelque chose de plus qu'une simple copie, et peut-être serait-il permis de le qualifier de *traduction* ».⁴⁹⁹

Une « traduction » si parfaitement réussie « que d'habiles peintres s'y méprennent, et que j'ai eu plus d'une fois l'agréable surprise de voir des artistes séduits au point de porter leurs mains à la tapisserie, pour s'assurer que ce qu'ils voyaient n'était pas un tableau. »⁵⁰⁰ Cette expérience surprend également l'écrivain Gautier à l'exposition de tapisseries de 1844 : « ces copies en laine ressemblent si fort aux tableaux eux-mêmes que je les ai prises pour les originaux dévernissés ». ⁵⁰¹ L'effet de *mimesis* qui surprend Guillaumot et Gautier rappelle d'ailleurs la description de la tenture de Raphaël faite par Giorgio Vasari (1511–1574) où il s'émerveille du rendu de la chevelure et de la barbe en tapisserie.⁵⁰²

Outre son admiration pour les améliorations apportées à la teinturerie et pour la finesse avec laquelle les tapissiers tissent, Guillaumot exprime également sa

préférence pour des tapisseries ayant un caractère héroïque. « Il faut l'occuper à exécuter en tapisserie les tableaux que le gouvernement fera sans doute faire par nos habiles peintres, pour perpétuer les évènements mémorables et glorieux de notre révolution. »⁵⁰³ Jean Darcet (1725–1801), chimiste des Gobelins et rapporteur du rapport du 19 février 1801 à la commission du Lycée des arts, soutient Guillaumot dans cette dernière réflexion :

« qu'on [ne] confie aux ouvriers habiles qui la peuplent, les chefs-d'œuvre des Titien, des Rubens, des Vandyck, et qu'elle [ne] fasse oublier ce mauvais goût qui avoit fait remplacer les belles batailles de *Lebrun*, par les mignardes productions des Detroy, des Natoire et des Boucher. »⁵⁰⁴

Comme promoteur de tapisseries à sujet historique, Guillaumot encourage surtout la réalisation de tapisseries d'après les anciens maîtres et d'après les nouveaux artistes qui se spécialisent dans ce genre. Il y voit une plus grande mise en valeur artistique que dans les tapisseries du XVIII^e siècle dont l'iconographie 'décorative' n'était pas digne de la haute qualité de production des Gobelins.

Les préférences du directeur, partagées par le chimiste Darcet, d'une part pour des reprises fidèles de tableaux de grands artistes et d'autre part pour une iconographie plus héroïque, ne sont pas seulement une question de goût personnel. La fabrication détaillée de tentures en compétition avec la virtuosité de la peinture est une tendance qui se manifestait déjà au XVIII^e siècle. Néanmoins, ceux-ci ont sans doute encouragé la manufacture, au début du XIX^e siècle, à maintenir cette fabrication. La copie en tapisserie d'après de grands peintres d'histoire règne comme jamais auparavant. Directeurs, chimistes et tapissiers recherchent tous, à leur manière, la façon de créer la meilleure imitation de la peinture. Une vingtaine d'années plus tard, les premières réactions contre cette prise de position en faveur de l'imitation de la peinture se font entendre.

Après avoir vu l'exposition des manufactures royales le 1^{er} janvier 1827, Adolphe Blanqui (1798–1854), un économiste français (professeur d'économie industrielle et d'Histoire du commerce), exprime son mécontentement pendant une séance du Conseil de perfectionnement de l'École spéciale de commerce et d'industrie :

« Les tapisseries des Gobelins ne font honneur qu'au talent des ouvriers chargés de les tisser : ce sont de pâles copies de nos plus beaux tableaux, et des tentures lourdes, épaisses, sans cesse menacées par les vers, inutiles au public, qui ne saurait les acheter, parce qu'elles sont trop chères, et qui paie sans espoir d'en jouir. »⁵⁰⁵

En 1830, le baron des Rotours, directeur des Gobelins, observe également des tensions entre la peinture et la tapisserie. Pour lui, la tapisserie a clairement pour mission de tapisser et non de concurrencer la pein-

ture. Le baron des Rotours porte également l'attention sur le « caractère distinctif » de la tapisserie. Il s'agit de quelques éléments stylistiques qui distinguent la tapisserie d'un tableau et sur lesquels au cours du XIX^e siècle de plus en plus de critiques d'art et de directeurs insistent. (P.III, C.3)

« La tapisserie et la peinture ont chacune un caractère distinctif qu'il est impossible de ne pas leur reconnaître, et qu'il serait absurde de ne pas leur conserver. Elles ont l'une et l'autre une destination et des attributions spéciales qu'elles ne doivent ni dépasser, ni confondre, ni intervertir. »⁵⁰⁶

Dans le discours sur l'imitation de la peinture de la première moitié du XIX^e siècle, on distingue alors un changement de goût. Alors que Guillaumot soutenait encore l'imitation fidèle, le baron des Rotours, quatrième directeur de la manufacture, commençait déjà à s'en éloigner en s'appuyant sur le « caractère distinctif » de la tapisserie. Ce discours d'appréciation et surtout de non-appréciation de la copie fidèle devient encore plus flagrant par la suite. C'est à partir des années 1850 que des auteurs et des directeurs des Gobelins, de Lacordaire à Guiffrey, publient de plus en plus largement leurs opinions sur l'histoire de la tapisserie.

Successeur de Badin (1848–1850), Lacordaire occupe une place méritée en tant que directeur de la manufacture (1850–1860), non seulement pour son travail à ce poste, mais surtout, en tant que pionnier, pour son travail scientifique consacré à l'histoire des manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie. Ses *Notices*, rééditées à de multiples reprises, ne sont pas seulement des livres d'histoire. Elles révèlent également un intérêt personnel très profond. Il observe notamment trois périodes distinctes, et non deux comme le fait Guillaumot, dans l'histoire de la tapisserie⁵⁰⁷ :

Pendant la première période qu'il situe de l'origine de la tapisserie en France jusqu'à la fondation en 1662 de la manufacture sous Louis XIV, « le tapissier *n'imité pas la peinture*, mais seulement le dessin ; ses modèles, ou *cartons* [...]. [Le tapissier] *est lui-même le coloriste* ; il a ses gammes *invariables* composées d'un petit nombre de couleurs franches fixées sur la laine et la soie par le teinturier. »⁵⁰⁸ Selon Lacordaire, le tour de force ne se trouve pas dans la palette de Raphaël, de Rubens, de Lucas de Leyde ou de Vouet, mais dans leur dessin.⁵⁰⁹ Le tapissier n'a pas de contact avec l'artiste et est « livré à lui-même dans l'exécution de ses travaux ».⁵¹⁰ La « production expéditive » prévaut, ce qui le mène à qualifier cette période comme étant « l'époque de *la tapisserie industrielle* ». ⁵¹¹

La deuxième période, qui va, selon lui, de la fondation en 1662 jusqu'à la Révolution française, « lutte entre le principe industriel et le principe artistique émané de la peinture ». ⁵¹² Lacordaire attire entre autres l'attention sur l'œuvre de Le Brun, premier peintre du roi Louis XIV et directeur de la manufacture. Ce n'est plus à l'artiste

de fournir les cartons, mais aux lissiers à prendre le tableau comme modèle. Il remarque ainsi que « le Brun ne changea rien aux conditions du travail : il laissa le tapissier à ses gammes primitives, à son mode habituel de traduction, n'exigeant de lui qu'un dessin et un modèle plus corrects. »⁵¹³

Mais peu à peu, ce ne sont plus les dessins qui sont les modèles par excellence, mais des peintures achevées avec leurs différents tons et nuances. « Le tapissier abandonne graduellement son coloris propre et ses procédés industriels. Les nuances intermédiaires se multiplient, les tapisseries s'individualisent ». ⁵¹⁴ Cette deuxième période, que Lacordaire désigne comme étant celle « *de l'imitation restreinte de la peinture* », se transforme selon lui en « *un art de pure imitation* » qui constitue une troisième période allant de la Révolution jusqu'à son époque.⁵¹⁵ Lacordaire considère cette « imitation » non comme « une copie, mais comme une traduction où le coloris du modèle est reproduit avec une fidélité, une vigueur, une harmonie, une science, inconnues aux siècles précédents. » Les tapissiers surpassent « l'élément industriel » par une parfaite traduction du coloris. Néanmoins, Lacordaire insiste une fois de plus sur le fait que ce ne sont pas les coloris qui font les bons modèles. Par fidélité à l'héritage du XVII^e siècle, il s'agit surtout de trouver des artistes capables de créer des cartons de tapisserie respectant le « caractère distinctif » de la tapisserie, selon ses principes artistiques.

Lacordaire est le premier auteur qui divise la production de tapisseries en trois catégories : avant 1662 - de 1662 à la Révolution - après la Révolution. Cette répartition est nouvelle par rapport aux écrits précédents et accorde pour la première fois plus d'attention à la production d'avant 1662, avant l'ouverture des Gobelins. Il catalogue les différentes époques en « qualité des modèles » (avant 1662) et « mode d'imitation » (après 1662). Il ouvre ainsi un débat important sur le 'bon modèle', le 'bon carton'. Ce premier débat occupa progressivement une place de premier plan tout au long du XIX^e siècle, car les principes artistiques d'un 'bon modèle' sont nettement plus apparents dans les tapisseries dites 'médiévales' que dans les tapisseries d'après 1662. (P.III, C.3) L'intérêt de Lacordaire pour l'art médiéval n'attire pas seulement l'attention sur ce premier débat autour du 'bon modèle', mais également sur un deuxième débat concernant les 'coloris' des tapisseries, débat qui a déjà débuté au milieu du XVIII^e siècle avec Coppel, Oudry et Boucher d'une part et la teinturerie d'autre part. Pour une meilleure compréhension, résumons comme suit l'origine de ce débat sur le dessin et le coloris :

Charles-Antoine Coppel (1694-1752), premier peintre du roi Louis XV depuis 1747, est le défenseur de l'exactitude du modèle. Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), inspecteur des ouvrages de la Manufacture des Gobelins et directeur de la Manufacture royale de Beau-

vais en 1734, demande d'accorder non seulement plus d'attention au dessin, mais aussi au coloris et au travail de l'ouvrier.⁵¹⁶ Un ami d'Oudry, le graveur Bernard François Lépicier (1698-1755), partage sa conviction : « Je pense même que c'est là le seul moyen de les [les tapissiers] remettre dans la voie du bon goût dont ils s'écartent *par un travail purement de routine qui ne rend ni le ton juste*, ni la correction du tableau qu'ils ont à exécuter... »⁵¹⁷ Boucher, qui succède à Oudry comme inspecteur, ne prend pas autant que lui sa fonction à cœur. Comme d'autres peintres liés à l'école de l'établissement, il fournit différents modèles, sans se focaliser sur l'avenir des tableaux en tant que modèles de tapisseries.⁵¹⁸ Le débat autour du coloris et ses conséquences pour la tapisserie en général n'intéressent pas Boucher. Seule compte la production. Mais le débat remonte cependant à la surface quand l'entrepreneur de la basse lisse, Jacques Neilson (1714-1788), souhaite redonner vie à l'atelier de teinture. Il remplace de Kerchoven par un chimiste et théoricien de métier appelé Quémiset. Ce dernier établit à la demande de Neilson un tableau des laines teintées de couleurs simples et composées.⁵¹⁹ Quémiset arrête son travail vers 1783, principalement en raison des problèmes de paiement dont souffrent un grand nombre d'ouvriers de la manufacture par la faute d'une négligence considérable du roi. Lui succèdent les chimistes Nicolas Charles Homassel (vers 1770-1806) et Claude Louis Berthollet (1748-1822). L'atelier de teinture fut finalement fermé en 1792 pendant quelques années, avant d'être rouvert après l'arrêt du Comité de salut public le 18 août 1794. Roard, succédant à Galley (8 novembre 1794- ?) le 27 septembre 1803, a construit sa renommée en tant que nouveau directeur de l'atelier de teinturerie.⁵²⁰ Ancien professeur de physique et de chimie à l'école centrale du département de l'Oise, il crée une école pratique de teinture pour laquelle il obtient également le soutien du ministre de l'Intérieur.⁵²¹ Il relance le métier de teinturier et plusieurs de ses élèves ont ouvert, grâce à leurs connaissances, des ateliers de teinture réputés en France et à l'étranger. Roard ne débutait pourtant pas dans des conditions idéales. Le fait que les travaux théoriques de ses prédécesseurs avaient été égarés et l'obligation de créer des laines et des soies pour tisser d'après les tableaux de l'école de David ne facilitent pas sa tâche. Dans ses rapports, il s'étend surtout sur les inconvénients liés aux exigences des peintres de l'école de David qui surveillaient l'exécution en tapisserie de leurs tableaux :

« ... La manufacture des Gobelins n'avait autrefois à exécuter que des tableaux... de couleurs très-intenses et très-tranchées, se prêtant à une parfaite exécution en tapisserie, couleurs qui, alors, conservaient toute leur fraîcheur et leur harmonie... Les nuances de laine et de soie, assez distantes les unes des autres, ne se composaient chacune (des demi-teintes aux couleurs les plus foncées) *que de dix à quinze couleurs*. Mais quand il a fallu exécuter les tableaux

de David et de ses élèves, Gerard, Gros, Guérin, Girodet, ces habiles artistes nous ont forcés, malgré nos observations, à augmenter d'une manière considérable notre ancienne palette, et de faire des nuances très-approchées entre elles, *qui alors se composaient, à partir du blanc, de trente à trente-six couleurs.* »

« Comme je connaissais assez particulièrement tous ces grands peintres, je leur ai fait observer que, pour nous rapprocher le plus possible de leurs tableaux, nous ne pouvions donner aux tons si clairs qu'ils demandaient la même solidité et la même durée à l'air que celle des demi-teintes et des couleurs foncées ; qu'après un temps assez court, l'harmonie qui existait primitivement serait détruite, et qu'enfin par leur faute, on dirait plus tard que l'art de la fabrication des tapisseries a rétrogradé, malgré les perfectionnements nouveaux et très importants apportés tant dans cette même fabrication que dans les teintures. Cependant, on ne tint aucun compte de ces motifs si positifs ; l'administration des Gobelins fut obligée de céder au désir de ces grands peintres et de se conformer à leurs exigences... »⁵²²

Roard découvre que la copie trop servile d'un tableau a ses limites. Il critique d'une part les peintres qui ne prennent pas conscience de la difficulté qu'il y a à reproduire certains passages en tapisserie et voit également apparaître les limites de la teinture. Les passages comportant des nuances très rapprochées et la transparence évoquée par la peinture sont trop difficiles à reproduire en laine et en soie. Les nouvelles couleurs ne sont d'ailleurs pas encore suffisamment solides pour résister au temps et à la lumière.

Les observations et les inquiétudes de Roard concernant « le coloris de tapisserie » trop spécialisé semblent légitimes.⁵²³ L'évolution de la teinturerie de la manufacture vers des nuances intermédiaires fournit les premières tapisseries « par hachures à une nuance ». ⁵²⁴ Cette pratique a évolué au cours du XIX^e siècle vers des hachures à deux tons ou à deux nuances. Pour répondre à ce besoin, les lissiers optent pour des hachures à deux ou même trois nuances. Cette imbrication des différentes couleurs était fortement encouragée sous la direction du baron des Rotours et de son teinturier Chevreul.⁵²⁵ Proposé en basse lisse, le système des hachures à deux ou trois nuances gagne petit à petit la haute lisse, et principalement lorsque la basse lisse retourne à Beauvais en 1825. Le tissage de *l'Histoire de Marie de Médicis* entre 1829 et 1838, d'après les tableaux de Rubens, est un bon exemple de cette nouvelle méthode.

Lacordaire rouvre alors un débat assez fondamental sur la tapisserie contemporaine. Il a le mérite d'avoir fourni dans ses écrits certains éléments historiques et surtout d'avoir étudié certaines tendances dans l'histoire de la tapisserie. Ses observations et son vocabulaire ont été à la base du discours suivant. Darcel, Gerspach, Guiffrey et Calmettes, tous s'inspireront de Lacordaire pour écrire l'histoire de la tapisserie, mais les critiques

continuent à se manifester. En 1874, à l'occasion de l'exposition des manufactures nationales, les frères Goncourt s'exclament que « la tapisserie est un art perdu. Ce n'est plus qu'une laborieuse imitation terne et noire de la peinture. Dans les tapisseries modernes, exposées là, il ne se trouve plus rien de cet art particulier, de cette création conventionnelle, qui faisait des tableaux de laine et de soie, d'après des lois et une optique, qui ne sont ni les lois ni l'optique de la peinture à l'huile. »⁵²⁶

Parallèlement aux écrits plus nombreux à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, on voit se manifester aussi plus d'attention explicitement liée à la tapisserie. Le chapitre précédent a démontré qu'au cours de la première moitié du siècle, la tapisserie apparaissait surtout parmi l'un des produits des manufactures nationales présentés annuellement au Louvre. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, elle entre surtout en scène à l'occasion d'expositions universelles et nationales. Quelques événements sont cependant organisés plus spécifiquement en fonction de la tapisserie. Les premiers, qui ont bouleversé l'avenir de la tapisserie, ont lieu entre 1874 et 1876. Il s'agit tout d'abord d'une conférence de la section d'histoire de l'art de la Société française de Numismatique et d'Archéologie donnée le 24 mars 1874. Le rapport, écrit par le directeur des Beaux-Arts Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (1820–1899), fut inséré dans le *Journal officiel* du 16 avril 1876.⁵²⁷ Cette importante conférence donne lieu à l'organisation d'une exposition sur *l'Histoire de la tapisserie* au Palais de l'Industrie. Organisée par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, elle a lieu en 1876. Darcel, qui publie un article sur l'exposition dans la *Gazette des Beaux-Arts*, y constate que la valeur décorative de la tapisserie est en train de se perdre et souligne l'importance de la bordure comme élément majeur de la tapisserie. Enfin, la même année, le 31 octobre 1876, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts crée une commission qui devait débattre sur la postérité de la Manufacture des Gobelins et sur les progrès de l'art de la tapisserie. La délégation est composée de Chennevières, Ballu, Baudry, Cabanel, Duc, Puvis de Chavannes, Lavastre et le président Denuelle. Le rapport fut publié dans le *Journal officiel* du 1er avril 1877.⁵²⁸ Le premier chapitre de ce rapport sur les *Règles de l'Art de la Tapisserie* souligne que la tapisserie est un art différent de la peinture. Deux autres conclusions importantes relèvent que la tapisserie est un art qui sert à décorer un intérieur avec lequel elle doit être en harmonie – et qu'elle doit conserver sa bordure, qui en est l'élément essentiel, celui qui lui donne tout son caractère.⁵²⁹

Le discours atteint son apogée au cours des événements des premières décennies de la III^e République. Les critiques deviennent nombreuses, circonstanciées et répétitives. L'agacement autour des traductions serviles

de tableaux en tapisserie ne fait que croître. Guiffrey se pose les questions suivantes :

« Mais est-ce bien là le but de l'art qu'ils pratiquent ? Que restera-t-il dans quelques siècles, ou seulement dans trente ou cinquante années, de ces multiples nuances si délicates, si fragiles ? Et tous ces progrès si vantés de la chimie n'ont-ils pas, pour leur part, contribué à affadir, à énerver l'art sain, vigoureux et robuste des tapissiers du dix-septième siècle ? Qu'on compare une tenture des temps de Louis XIV, la pièce des Éléments par exemple avec la copie mise sur le métier il y a quelques années et l'on sentira bien les erreurs du goût moderne. »⁵³⁰

Mais Guiffrey ne voit pas d'amélioration et écrit en 1878 que « L'art de la tapisserie s'engageait de plus en plus dans une fausse voie d'où l'on aura bien de la peine à le tirer. »⁵³¹ Il ajoutait en 1901 que « Le discrédit dans lequel le noble métier de la haute et de la basse lisse était tombé depuis plus d'un siècle avait singulièrement contribué à la décadence de l'art. »⁵³² Ainsi le discours de la décadence est définitif et domina ceux longtemps tenus au XX^e siècle. Même le *Nouveau dictionnaire national* publié par Bescherelle en 1887 définit les « Gobelins » comme un lieu où « on y exécute des tableaux en tapisserie » et où « l'art d'égaliser le pinceau avec des fils de laine y a été porté à la plus haute perfection ». ⁵³³ Le mot « Gobelins » cite Destrée est selon Bescherelle même synonyme de « l'art d'imiter avec la laine les moindres délicatesses du pinceau ». ⁵³⁴

Havard rejoint les convictions de ses collègues et prédécesseurs lorsqu'ils considèrent que « de prétendre copier servilement un tableau, et de manifester la prétention de reproduire sur le métier les œuvres des Maîtres de la Peinture » est une erreur. ⁵³⁵ Il observe également que cette pratique est devenue générale depuis le milieu du XVIII^e siècle. Pour leur prouver qu'ils se trompent, Havard explique pourquoi c'est une erreur d'exécuter des copies littérales. Premièrement, la surface d'une peinture n'a pas l'aspect strié et ondulante de celle d'une tapisserie. Deuxièmement, les couleurs et leurs nuances n'ont pas en tapisserie la même expression que dans les tableaux. Havard se détourne des reproductions 'expressives' en tapisserie en faveur de leurs effets 'décoratifs' avec des tons francs. Troisièmement, la tapisserie a le plus souvent de grandes dimensions de façon à pouvoir être observée de loin. Cette distance n'est pas la même lorsqu'on regarde un tableau. On ne s'étonnera donc pas d'apprendre qu'Havard renonce aux tableaux comme modèles de tapisserie et recommande de laisser l'interprétation au tapissier. Pour illustrer la bonne méthode, il se réfère aux tapisseries du Moyen Âge où les cartons n'étaient « que des grisailles légèrement teintées, qu'ils se réservaient de traduire librement ». ⁵³⁶ Ensemble avec Havard, d'autres auteurs mettent en avant la nature unique et les lois de l'art de la tapisserie. Ils plaident pour que le tapissier n'imit pas le tableau mécaniquement, mais

pour qu'il en fasse une 'interprétation' en fils de laine et de soie et ' transpose ' le sujet dans un autre médium.

Tout le débat autour de la copie ou de l'imitation d'un tableau en tapisserie est d'une importance capitale au XIX^e siècle. Là où les premiers directeurs valorisaient encore les avantages des progrès chimiques, mécaniques et techniques de la proto-industrialisation en faveur d'une meilleure imitation des modèles en tapisserie, de plus en plus de directeurs et d'historiens par la suite expliquent en quoi la tapisserie n'est pas digne d'une copie servile.

Encore au début du XIX^e siècle, les tapissiers travaillent pour faire d'un tableau la plus belle imitation possible. L'industrie chimique permet d'imiter toutes sortes de couleurs et de nuances. Toutefois ces procédés et la fabrication de toutes ces couleurs différentes, prennent beaucoup de temps. Les fils de laine ou de soie une fois teints devaient être tissés. Le filage de la laine à la main a été remplacé par le filage à la machine. Celui-ci affine le fil de laine à tel point que le tissage prend beaucoup plus de temps, devient plus coûteux et fait disparaître un élément essentiel de la tapisserie, à savoir la trame. Ces 'peintures tissées' ne deviennent pas seulement trop coûteuses et leur réalisation ne prend pas seulement trop de temps, elles perdent surtout, par la multiplication des couleurs, leur caractère et leur monumentalité. L'art de la 'tapisserie-peinture' devient alors de plus en plus impopulaire. En effet, les auteurs critiquent les 'copies' et étudient l'histoire de la tapisserie pour tenter d'y trouver l'explication de sa 'décadence'. D'une part, ils décèlent déjà des transformations néfastes à partir du XVI^e siècle. ⁵³⁷ Les tapisseries changent de style. Au lieu de garder leur caractère propre, à savoir une palette aux couleurs réduites, un entassement de figures délimitées et un horizon très haut, la disposition des figures s'allège, la ligne d'horizon s'abaisse et les tapissiers reproduisent de plus en plus fidèlement des modèles de peintres étrangers. Havard parle du début de « la décadence de cette belle industrie ». ⁵³⁸ D'autres auteurs considèrent que la 'décadence' atteint son apogée sous la direction de Coypel et surtout d'Oudry. Là où Le Brun laissait la maîtrise de la traduction des modèles aux tapissiers, Oudry les obligerait à faire une parfaite copie du tableau. ⁵³⁹ L'idée la plus couramment véhiculée à son égard. Au lieu de laisser les lissiers travailler avec des hachures, il aurait proposé de juxtaposer des dégradés de nuances comme en peinture. Il aurait encouragé alors, ensemble avec l'Académie des sciences et l'administration royale, la production d'un grand nombre de nuances et de tons d'après les couleurs de base pour reproduire à merveille les modèles peints. Mais les recherches encore à leur balbutiement eurent pour effet, selon certains auteurs, de rendre les tons instables. Les nouvelles teintures sont trop fragiles et supportent mal les atteintes du temps. L'éclat de ces

tapisseries se serait terni en moins d'un siècle et perdant toute valeur. Nombre d'auteurs attribuent à Oudry ces effets. Par exemple, Havard regrette que les « sophismes d'Oudry » aient lancé une mode qui va même plus loin que la simple copie de tableaux. Les tapissiers renoncent également à la bordure, un élément longtemps très admiré dans l'art de la tapisserie. Ils réalisent des copies de cadres en bois sculptés et dorés.

L'histoire du discours décèle donc un bref moment d'euphorie au début du XIX^e siècle, mais assez vite se propage un discours de mécontentement envers la tapisserie contemporaine. Les critiques sont tellement nombreuses, répétitives et à la longue convaincantes, que le discours sur la 'décadence' de la tapisserie du XIX^e siècle s'est poursuivi.

Jarry, adjointe artistique et technique au Mobilier national à Paris, dans son chapitre sur *La tapisserie aux XIX^e et XX^e siècles. De la décadence au renouveau* reprend l'avis général. En gros, la tapisserie du XIX^e siècle est une production de « décadence » et la production du XX^e siècle, avec l'arrivée de Lurçat, l'engage dans le « renouveau ». Jarry donne comme cause principale de la décadence « le manque de l'intérêt des artistes pour la technique propre du métier de lisses ».⁵⁴⁰ Si l'on peut comprendre par « technique propre » la perte des couleurs franches et la perte de la valeur de la trame, ce sont en effet des éléments en faveur d'un discours négatif. Ce discours, dévalorisant le XIX^e siècle comme une période de transition, fut pour la première fois nuancé par Vaisse (1965, 1973) et Bertrand (1995). Selon Bertrand « le siècle [considéré comme celui] de l'assujettissement total de la tapisserie à la peinture par l'usage d'un tissage très fin et l'emploi d'une gamme de tons très étendue, le XIX^e siècle fut décrié comme celui des pires errements de l'art des lices en raison du manque d'intérêt que portaient les artistes à la technique propre du métier, et le public aux œuvres produites. »⁵⁴¹

3.2. Thématiques du discours

La deuxième partie de ce troisième chapitre détaille quelques thèmes qui ont été abordés dans l'histoire du discours. Il s'agit d'éclaircir les raisons de leur désintérêt pour la tapisserie contemporaine. En thématissant ici les critiques des contemporains sur la production de la tapisserie du XIX^e siècle, les raisons principales du désintérêt pour leur production deviennent plus claires. Les critiques des auteurs prouvent néanmoins qu'il existe une question fondamentale : qu'est-ce que la tapisserie ? Ou plus spécifiquement : Qu'était, qu'est et que deviendra la tapisserie ? Ces questions sont sous-entendues, mais omniprésentes dans le discours et feront même que la tapisserie du XIX^e siècle vivra

une véritable 'crise d'identité'. En nous concentrant plus spécifiquement sur les thématiques des critiques formulées, nous verrons plus clairement les raisons de cette 'crise'. Il y eut d'une part des changements extérieurs qui ébranlèrent l'identité de la tapisserie en dehors du médium et d'autre part des changements qui se produisirent au sein même de la tapisserie. Reste à savoir si les raisons avancées sont les seules à avoir suscité cette 'crise' ou s'il y en a d'autres.

3.2.1. Les causes externes

« Le goût pour les boiseries délicatement sculptées, et surtout l'engouement pour les papiers peints eurent tôt fait de vaincre les velléités de résistance des tapisseries. »⁵⁴²

Dès les premiers écrits sur la tapisserie du XIX^e siècle, on observe une certaine inquiétude quant à l'avenir de la production. Il existe d'autres produits sur le marché pour tapisser les murs et ils sont moins coûteux et à la mode. Darcet, chimiste des Gobelins et auteur du rapport de 1801 pour le Lycée des arts, espère pourtant que

« Le riche n'hésitera plus à préférer d'embellir sa demeure par ces copies nationales, au lieu de les couvrir de ces papiers que la manie de singer l'Angleterre a introduits chez nous ; que notre légèreté trouve si commode de pouvoir renouveler sans beaucoup de dépenses, mais que l'observateur, ami de son pays, a vu avec peine faire tomber une des branches les plus belles de notre commerce et de notre industrie nationale. »⁵⁴³

Les espoirs de Darcet, que « le riche » investisse plutôt dans de nouvelles tapisseries que dans du papier peint, sont vains. Depuis le milieu du XVIII^e siècle, le goût pour le papier peint est incontestable et difficile à contrer.⁵⁴⁴ Guiffrey, dernier directeur des Gobelins au XIX^e siècle, exprime même ses regrets en 1901 :

« Le papier de tenture à bon marché, qui se remplace périodiquement au cours des variations du goût, avait tué la tenture somptueuse et inusable, transmise dans la même famille de génération en génération et dont on ne voyait pas la fin. »⁵⁴⁵

Les raisons de son succès sont évidentes. Le papier peint est considérablement moins cher que la tapisserie, il tapisse tous les murs sur mesure et rapidement, il peut représenter toutes sortes de scènes et fut très à la mode, notamment suite au regain d'intérêt par Marie-Antoinette (1755-1793) connue pour avoir apprécié ce type de décor.⁵⁴⁶

La fabrication d'une tenture destinée à décorer une chambre est, en comparaison, très coûteuse, demande beaucoup de temps et se démode très vite dans une société où les changements de goûts et de modes se succèdent rapidement. Investir dans une tapisserie, médium durable et résistant au temps, est donc à l'époque

un investissement bien trop important comparé à la courte durée des vagues. Le rapport de Darcet de 1801 constate en effet cette habitude « de pouvoir renouveler », un phénomène que le baron des Rotours cite également dans sa *Notice* de 1830.⁵⁴⁷ Il observe que les changements de mode n'encouragent certes pas la vogue de la tapisserie, mais il ajoute aussi que ce sont surtout les difficultés économiques et politiques qui, depuis cinquante ans, ont fait baisser la production de tapisseries. « La mode, et l'économie dont la mode elle-même est souvent tributaire ont, depuis plus de cinquante ans, fait renoncer les particuliers à l'usage des *tapisseries*. »⁵⁴⁸ Le baron des Rotours se réfère ici aux troubles de la Révolution française qui ont ralenti la production et freiné les investissements des particuliers. Néanmoins, ses observations furent vite contrebalancées par son amour et sa fierté pour le travail de la manufacture et la prospérité qu'il apporte à la France. « On n'a pas d'ennemis quand on ne peut plus avoir de rivaux ! »⁵⁴⁹ Le contexte historique et économique peut donc nuire fortement à la production de tapisseries. La Manufacture des Gobelins avait connu des difficultés similaires à la fin du XVII^e siècle : des problèmes financiers avaient entraîné une rupture de production aux Gobelins pendant plusieurs années (1694–1699). Une période de troubles, comme la Révolution française ou des changements politiques tout au long du XIX^e siècle, pouvait donc être très néfaste pour la production. Même si, sous la Révolution française, la manufacture n'a jamais vraiment cessé ses activités, il a fallu toutefois se réorienter vers d'autres idéologies que celles de l'Ancien Régime. Cette exigence n'est pas évidente pour un institut d'une telle ampleur qui doit en outre faire face à la concurrence d'ersatz de tapisseries sur le marché de plus en plus nombreux.

Le papier peint n'est cependant pas le seul substitut de la tapisserie. Quatremère de Quincy (1755–1849), critique d'art, politicien, philosophe et archéologue, cite dans l'*Encyclopédie méthodique* en 1825 :

« Bientôt tout se rapetissa, jusque dans les habitations des grands et des riches. L'ameublement et le goût de décoration des appartements furent obligés de se restreindre à la mesure que l'architecture leur prescrivait. Les tapisseries en figures furent remplacées par des étoffes de soie, par des boiseries dorées, par des caprices d'ornements arabesques plus ou moins insignifiants, et enfin par l'usage même des papiers de tenture substitués, avec beaucoup d'économie, à tous les genres d'embellissements des tems anciens. »⁵⁵⁰

Les étoffes de soie et les boiseries dorées sont également très à la mode et, tout comme le papier peint, s'adaptent plus facilement aux appartements et sont moins coûteuses. En effet, divers procédés techniques permettent alors d'augmenter les productions. Ainsi, l'impression manuelle de papier peint à la planche est remplacée par une fabrication à la machine à vapeur. Une amélioration similaire vaut également pour

les étoffes de soie. Une invention, le métier Jacquard, remplace depuis le début du XIX^e siècle l'exécution manuelle des étoffes.⁵⁵¹ Il a été mis en place par le Lyonnais Joseph Marie Jacquard (1752–1834) en 1801 afin d'accélérer la production d'étoffes aux motifs complexes et répétitifs.

Une autre cause explique le manque d'intérêt pour la production contemporaine : dans leurs écrits, les historiens du XIX^e siècle étudient surtout la production artistique antérieure. Comparées aux tapisseries anciennes, les tapisseries contemporaines n'ajoutent, selon eux, rien d'extraordinaire et sont par conséquent plutôt mal reçues par le grand public. Aussi les diverses expositions rétrospectives et l'ouverture de musées présentant des tapisseries représentent un aperçu général de l'histoire de la tapisserie 'de l'origine à nos jours' et offrent au public un 'tableau' de comparaison. Il semble évident que la production contemporaine est éclipsée par l'admiration pour les tapisseries anciennes. Le pouvoir de l'opinion semble donc avoir des conséquences sur le succès ou non de la production commerciale des tapisseries.

Mais il y a également un aspect positif. Entrée dans une 'crise d'identité', que les contemporains appelèrent 'une décadence', la tapisserie est, et a toujours été - comme le prouvent leurs auteurs contemporains - un produit de luxe, destiné à l'élite. Ce sont principalement les souverains et les nobles qui, ayant les moyens de les acheter et de les exposer, acquièrent des tapisseries. À travers l'histoire, et aussi au XIX^e siècle, ces deux impératifs, l'argent et l'espace, furent incontestables. Les citoyens moins fortunés n'achetaient pas de tapisseries, mais des revêtements moins coûteux, en cuir ou en soie, ou des tapisseries peintes. Cette pratique n'a bien évidemment pas cessé au XIX^e siècle. Les tapisseries réalisées sont pour la plupart des commandes officielles devant embellir un grand cabinet aux Tuileries ou décorer des musées, des institutions ou encore des bibliothèques. La production sous l'Empire ou sous la République, consiste alors en une commande passée par un commanditaire fortuné et destinée à un emplacement digne de la tapisserie. Les débouchés pour la tapisserie au XIX^e siècle n'ont pas changé de façon significative. La tapisserie reste un médium de luxe destiné à l'élite. Le côté positif est qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, du fait probablement des écrits, des débats et des expositions - la demande de riches industriels et de la haute bourgeoisie est croissante. Quelques ateliers, comme la Manufacture Braquenié, investissent dans une production de tapisseries relativement moins chères et destinées à un marché plus large. Les activités, les commentaires et les écrits semblent avoir 'réveillé' l'intérêt d'acquérir une tapisserie.

Les auteurs contemporains avancent quatre raisons externes qui ont freiné la production de la tapisserie

au XIX^e siècle : d'abord, encouragés par l'industrialisation, il y a les différents substituts de la tapisserie, moins coûteux (papier peint, étoffes de soie, boiseries dorées) ; deuxièmement, il y a la succession de différents goûts et styles qui exigeaient une suite de différentes décorations intérieures avec lesquelles la tapisserie traditionnelle ne pouvait pas rivaliser. La tapisserie, qui ne pouvait pas être produite aux mêmes prix et dans les mêmes quantités que ces substituts, demeurait donc un produit de luxe ; troisièmement, il y a des situations économiquement défavorables comme sous la Révolution française, qui amoindrirent le pouvoir d'achat ; et enfin, il y a les commentaires néfastes sur la production contemporaine, même si les retentissements semblent être également à la base d'intérêt grandissant pour cet art en attirant l'attention dessus. Les raisons externes ne sont cependant pas les seuls facteurs en cause lorsqu'on parle du désintérêt pour la tapisserie. Il y a également des raisons inhérentes au médium.

3.2.2. Les causes inhérentes

3.2.2.1. Principes stylistiques

Les premières réactions à l'égard de la production de tapisseries étaient positives. Guillaumot était très élogieux quant aux progrès réalisés dans le tissage : « un degré de perfection qu'on croirait impossible à atteindre ». ⁵⁵² Il faisait ici allusion à deux choses. Il appréciait hautement, d'une part, la finesse d'exécution et d'autre part la gamme de couleurs toujours plus large qui permettait de réaliser une parfaite imitation du modèle peint. Même le peintre français Jacques-Louis David (1748–1825) s'émerveille, au cours d'une visite aux Gobelins en 1801, devant une tapisserie à chaîne de soie « dont la finesse donnait une surface unie comme celle d'un tableau ». ⁵⁵³ Il souhaite donc que son *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* (1801) soit tissé de la même façon. Des témoignages éloquentes en faveur de l'ultime perfection en tapisserie furent également rendus par quelques directeurs postérieurs, mais changèrent définitivement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les critiques à l'égard des 'tapisseries peintures' furent de plus en plus pertinentes, car ces dernières ne répondent plus aux caractéristiques spécifiques de la tapisserie. À la recherche de ces caractéristiques et de ces éléments essentiels, les directeurs et les auteurs font davantage référence aux tapisseries du XVI^e siècle ou plus anciennes. (P.III, C.3)

À l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, Guiffrey soulignait concernant quelques tapisseries médiévales que « ces habiles artisans du Moyen Âge sont en possession, dès le commencement du XVI^e siècle,

des véritables lois de l'art textile, et ils sauront s'en servir avec une merveilleuse maîtrise. » ⁵⁵⁴ Par contre selon lui les « lois de l'art textile » se perdent au cours des siècles suivants : « quand on en viendra, au XVII^e et surtout au XVIII^e siècle, à substituer une imitation plus patiente du modèle à l'interprétation libre des premières époques, la tapisserie perdra plus en ampleur et en solidité qu'elle n'aura gagné en apparente perfection. » ⁵⁵⁵ Il y a donc une très nette et importante appréciation de l'art du Moyen Âge parce qu'il découle de quelques 'lois essentielles' auxquelles de plus en plus d'auteurs du XIX^e siècle font référence. Le but de toute cette attention était surtout d'aider la manufacture à chercher des modèles nouveaux respectant davantage les principes de la tapisserie et de pousser ainsi les artistes à donner à la tapisserie plus d'avenir.

« Qu'on applique ces procédés à des sujets modernes, voilà ce qu'on a le droit de demander. Mais il faut que les peintres, de leur côté, renoncent à exiger la reproduction de finesse intraduisibles et se pénètrent bien de ce principe que le tapisserie est, lui aussi, un artiste, qu'il doit interpréter et non copier, et qu'on le rabaisse à un rôle subalterne, indigne de son mérite, en lui imposant des prescriptions trop étroites et dont il lui est interdit de s'écarter d'une ligne. » ⁵⁵⁶

Les principes ou les « lois », inspirés de l'observation des tapisseries médiévales, auxquels les auteurs font référence sont : l'utilisation d'un plus petit nombre de couleurs qui a pour conséquence l'arrêt des imitations pures et fidèles de tableaux ; la mise au point d'une composition claire dans laquelle on délimite les figures à l'aide de contours ; et la réintroduction de la bordure, évitant ainsi de fixer les tapisseries dans des cadres comme des tableaux.

Pour répondre aux appels explicites en faveur d'un retour aux 'lois essentielles' de la tapisserie, le peintre Louis-Charles-Auguste Steinheil (1814–1885) propose le carton de *sainte Agnès*. ⁵⁵⁷ L'exécution de cette tapisserie est en parfaite symbiose avec tous les principes avancés. (Fig. 85) Elle est, tout d'abord, relativement petite (H. 1.97 m x L. 0,83 m) pour répondre aux dimensions de l'habitation moderne. Deuxièmement, elle a été réalisée à l'aide d'une gamme très réduite de couleurs : le rouge et le bleu ont été utilisés en référence à la fameuse tenture de l'*Apocalypse d'Angers* dominée par ces couleurs. La composition est claire, la figure se distingue bien du fond et n'est pas noyée dans une foule de détails et de figures. Le carton de la *sainte Agnès*, destinée à l'origine pour une fresque de la cathédrale de Bayonne, est par conséquent une figure religieuse. Cette iconographie ancienne est encore renforcée par le vêtement, la pose et les attributs de sainte Agnès. Ces différents éléments donnent à la tapisserie son caractère médiéval. Troisièmement, sa fabrication comme les matériaux utilisés rendent cette pièce exceptionnelle. En effet, Steinheil a fourni, comme on le faisait

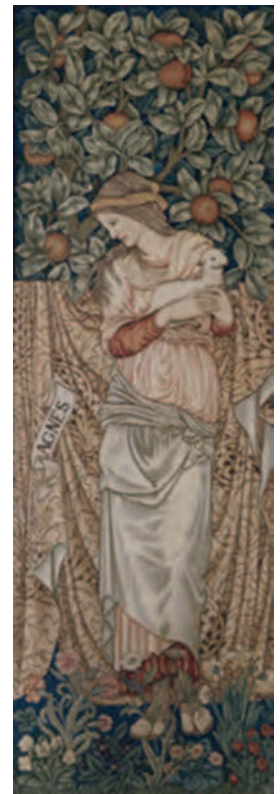


Fig. 85. D'après Louis-Charles-Auguste Steinheil, *Sainte Agnès*, 1875–1876, laine, tapisserie, H. 197 cm x L. 83 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 89.

Fig. 85b. D'après Edward Burne-Jones et William Morris, *Sainte Agnès*, 1887, tapisserie, Manufacture Morris & Co, Merton Abbey, Standen House and Garden, West Susses, London, and South East, National Trust, NT 1214969.

au Moyen Âge, un carton en noir et blanc, permettant ainsi au lissier, Émile Maloisel, de réaliser son œuvre en toute liberté. Ce dernier pouvait alors choisir les couleurs et le rendu afin d'optimiser la simplicité. Autre élément technique remarquable, Maloisel travailla sur une chaîne et avec de la laine des tapis de Savonnerie, considérablement plus épaisse que celle des Gobelins. Avec six fils de chaîne au centimètre, alors que la plupart des tapisseries du XIX^e siècle comportent dix fils de chaîne au centimètre, le rendu est moins détaillé, mais plus harmonieux. La surface a donc une texture côtelée, considérée alors comme plus digne de la tapisserie. Offrant la parfaite symbiose des 'lois essentielles' de cet art, *sainte Agnès* est un exemple de 'rénovation', mais aussi un objet d'étude et d'inspiration servant à faire renaître le métier de la lisse selon les principes pensés authentiques.

Malgré la prise en considération des attentes de leurs contemporains en matière de tapisserie, les œuvres de Steinheil et d'autres artistes restent pour les auteurs de simples essais qui ne témoignent en rien d'un style nouveau. Ces derniers sont alors généralement très négatifs quant au progrès stylistique : « Avouons-le franche-

ment : les tentatives faites jusqu'ici pour créer un style nouveau ou moderne n'ont généralement pas produit de bien heureux résultats. »⁵⁵⁸ Guiffrey regrette, ici en 1901, que depuis un siècle, la tapisserie n'ait toujours pas réussi à se renouveler, engendrant de fait, vis-à-vis de cet art, un certain désintérêt. La cause de ce désintérêt ne se trouve donc pas seulement dans des raisons externes, mais également dans le médium même qui, selon les auteurs contemporains, a du mal à se renouveler et à s'adapter au « style nouveau ou moderne ». Qu'en était-il du point de vue iconographique ?

3.2.2.2. Principes iconographiques

« Tout dépend de la qualité du modèle. [...] C'est sur ce point que ceux qui ont pris à tâche de régénérer la tapisserie doivent concentrer tous leurs soins, tous leurs efforts. »⁵⁵⁹ Cet avis de Guiffrey, cité à l'occasion de l'exposition universelle de 1900, et réclamant une nouvelle génération de modèles et un renouveau dans l'art de la tapisserie, même encore au début du XX^e siècle, est un cri d'alarme. Guiffrey reproche à la Manufacture des



Fig. 86. Artiste inconnu, *Pénélope à son métier*, fragment de l'Histoire de Pénélope et l'Histoire des femmes Cimbres. La tapisserie fait partie de la tenture des *Histoires des femmes vertueuses*, vers 1480–1483, laine, tapisserie, H. 150 cm x L. 100 cm, atelier flamand, Museum of Fine Arts, Boston, n° inv. 26.54. Inscriptions : PENELOPE COIVNX SEPER VLIXIS ERO (Pénélope restera toujours fidèle à Ulysse ?)



Fig. 87. La vierge exécutant une tapisserie (tenture de l'Histoire de la Vierge).

Gobelins de reproduire trop servilement en tapisserie des scènes d'histoire et des portraits : « On demande à l'étoffe d'être la copie minutieuse, terre à terre, de peintures à l'huile. Réduit à cette fonction déprimante et subalterne, le tapissier perd toute initiative, toute liberté. Le trompe-l'œil devient son unique objectif. »⁵⁶⁰ Pourtant, initialement, Guillaumot, était plutôt partisan des modèles d'après tableaux. Pour lui, tisser d'après d'anciens modèles de tapisseries d'après des scènes historiées et des portraits peints était la démonstration de la maîtrise acquise par les lissiers dans la finesse du tissage. Ce sont précisément ces trois genres de tapisserie, dont Guillaumot était le plus fier, qui furent les plus critiqués tout au long du XIX^e siècle. La plus grande critique à l'égard de la production de ces 'reprises' concevait l'emploi d'anciens modèles sur le métier alors qu'au même moment les académies avaient des artistes capables d'en produire de nouveaux. De plus, il est reproché aux pièces de l'époque leur absence de fonction décorative.

Pourquoi réaliser en tapisserie des scènes historiques et des copies de tableaux ? La vraie vocation de la tapisserie ne se trouve-t-elle pas dans cette démonstration de 'parfaite traduction' de tableaux ? N'est-elle pas un art décoratif plutôt qu'un art de copistes ? La III^e partie de cette étude examinera en détail le succès des 'reprises', des tapisseries illustrant des scènes historiques et des portraits tissés. Les critiques d'ordre iconographique dominant et jettent un mauvais jour sur toute la production du XIX^e siècle et ont éclipsé partiellement les nouvelles tentatives. Depuis le Second Empire et surtout sous la III^e République, les artistes se sont donnés renouvelèrent l'iconographie, et avec succès. La tenture des *Cinq Sens* pour le salon cabinet de travail de l'Impératrice Eugénie au Palais de l'Élysée, la tenture de la Comédie-Française ou celle dite de la Chambre de Mazarin à la Bibliothèque nationale, ou encore celle de l'Histoire de Jeanne d'Arc, sont les prémices d'un renouveau.⁵⁶¹ Elles témoignent d'un renouveau iconogra-



Fig. 88. *La Vierge tisse dans le Temple (Education de la Vierge)*, dans : *Heures à l'usage d'Autun*, vers 1480-1490, miniature, Autun, France, Autun – BM – ms. 0269, f. 021.

phique et stylistique. (P.III, C.3), Mais un petit groupe de tapisseries produites sous la III^e République est véritablement fascinant.

Pour la première fois dans son histoire, les personifications mythologiques de la tapisserie en constituent le seul sujet. Dès le début de l'historiographie de la tapisserie jusqu'à aujourd'hui, nombreuses sont les publications qui consacrent un chapitre à son origine.⁵⁶² Les auteurs se réfèrent à l'*Odyssée* d'Homère où l'on voit Pénélope tisser en attendant le retour d'Ulysse⁵⁶³ ; à l'*Iliade* où Andromaque tisse un suaire pour Hector⁵⁶⁴ ; et à la déesse Iris qui trouve Hélène de Troie « au palais, tissant une ample toile, double manteau de pourpre où figuraient tous les combats ». ⁵⁶⁵ L'histoire de Pallas Athéna et d'Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide est également très célèbre.⁵⁶⁶ Un concours de tissage, gagné par Arachné avec une tapisserie retraçant les Amours des Dieux, rend Pallas Athéna jalouse. Cette dernière se venge en transformant Arachné en araignée. Ce sont surtout le premier et le dernier de ces mythes qui ont inspiré l'histoire de la tapisserie. Bien que ces scènes mythologiques soient connues et régulièrement représentées dans différents médiums - songeons à la fameuse sculpture représentant Pénélope au Vatican à Rome ou encore à la représentation en peinture par Corneille, aujourd'hui conservée au Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon à Versailles⁵⁶⁷ -, ces personnages mythologiques n'ont que très peu été illustrés en tapisserie. Les deux seules tapisseries anciennes représentant une figure derrière un métier sont *Pénélope à son métier* et *La Vierge exécutant une tapisserie*. La première représente Pénélope derrière un petit métier de basse lisse posé sur une table. (Fig. 86) Le fragment de tapisserie, faisant vraisemblablement partie d'une tenture avec les *Histoires des femmes virtuoses*, est conservé au Museum of Fine Arts à Boston.⁵⁶⁸ La deuxième tapisserie fait partie d'une tenture illustrant



l'*Histoire de la Vierge* conservée dans la cathédrale de Reims.⁵⁶⁹ (Fig. 87) Elle dépeint la Vierge en train de tisser sur une basse lisse par le côté, une façon de tisser qui est régulièrement représentée dans les manuscrits du XV^e et XVI^e siècle. (Fig. 88) La représentation est originale et constitue le seul exemple dans l'histoire de la tapisserie où l'on peut voir représenté un métier de lisse travailler de cette façon.⁵⁷⁰ Les autres tapisseries ont toutes été tissées au XIX^e siècle et ne représentent pas la Vierge, mais respectivement Pénélope et Arachné derrière un métier de lisse. La première tapisserie *La figuration symbolique de la Manufacture*. *Pénélope à son métier* d'après Maillart a été tissée deux fois (1874, 1876).⁵⁷¹ (Fig. 89) Pour la représentation de Pénélope, Maillart s'est légèrement inspiré de la composition d'une illustration de Télémaque et *Pénélope à son métier à tisser* sur un skyphos à figures rouges du V^e siècle avant J.-C.. Le vase se trouve aujourd'hui au Museo Archeologico Nazionale de Chiusi en Italie, mais le dessin circulait déjà dans les publications dont Maillart s'est inspiré.⁵⁷² Plus qu'une figuration symbolique de la Manufacture des Gobelins, Darcel, le directeur des Beaux-Arts, voyait dans le carton de Maillart la possibilité de « ramener la fabrication dans la voie de la grande simplicité décorative ». ⁵⁷³ Il proposait même de joindre deux techniques, celle de la Savonnerie et celle des Gobelins, dans une seule et même tapisserie. La proposition de Darcel peut sembler novatrice, mais



Fig. 89. D'après Diogène-Ulysse-Napoléon Maillart, *La figuration symbolique de la Manufacture*. Pénélope à son métier, 1873–1875, laine et soie, tapisserie, H. 240 cm x L. 133 cm sans les bordures, H. 303 cm x L. 185 cm avec les bordures, Savonnerie, Manufacture des Gobelins / Manufacture de la Savonnerie, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 80.

Inscriptions :

en bas à gauche : D. Maillart

en bas à droite : G. Greliche Gobelins 1874

Ampenot, encore élève à cette époque, exécutait déjà en 1871 un écran, exposé en 1876, dans lequel il utilisait une combinaison de différentes techniques : pour le fond de l'écran la technique des Gobelins et pour les ornements la technique de la Savonnerie.⁵⁷⁴ Cette combinaison de l'iconographie (personnages mythologiques et religieux liés au tissage) et des techniques utilisées (Gobelins, Savonnerie) est relativement rare et témoigne d'une véritable 'autoréflexion' du médium. La deuxième tapisserie, qui représente *Minerve et Arachné* d'après Albert Maignan (1845–1908), fait partie d'une tenture de sept tapisseries représentant des personnages

des *Métamorphoses* d'Ovide et était destinée à la salle des fêtes du Palais du Sénat à Paris, aujourd'hui la Salle des conférences.⁵⁷⁵ (Fig. 90–91) C'est la première fois qu'on retrouve la représentation d'Arachné en tapisserie. Ce sont des mises en abyme où la tapisserie de Pénélope ou celle d'Arachné sont elles-mêmes représentées en tapisserie. La Manufacture des Gobelins réalise ces deux tapisseries en moins de cinquante ans d'intervalle. Au-delà du discours littéraire, un discours visuel est également développé. On a déjà vu que les multiples écrits du XIX^e siècle témoignent d'une recherche et d'une réflexion. Les historiens de la tapisserie ont d'abord voulu



Fig. 90–91. *Pénélope à son métier*; tapisserie (gauche), carton (droite), Palais du Sénat, Paris, sans n° inv..

reconstruire le passé de la tapisserie pour donner à la production contemporaine une place dans l'histoire. Ils ont ensuite cherché à améliorer la tapisserie en définissant ses « lois » telles qu'elles étaient observées dans les tapisseries anciennes et les ont réalisées. Illustrer le mythe de l'origine de la tapisserie (personnage, métier, fils de laine et flûtes de laine) dans son propre médium plaide une fois de plus pour cette réintégration de la tapisserie dans son passé. Les deux tapisseries sont par conséquent la symbiose parfaite du discours visuel ('autoréflexion' du médium) et du discours littéraire sur la réflexion du médium, d'autant plus présente qu'une véritable 'crise d'identité' est traversée par le médium.

Comme on a pu le voir, les facteurs externes (3.2.1.) ne facilitent déjà pas les débouchés, aussi les critiques à l'égard des tapisseries contemporaines furent nombreuses, voire excessives et imméritées en comparaison des tentatives de renouvellement de l'iconographie. Les auteurs critiquent les raisons externes et inhérentes au médium, du point de vue stylistique et iconographique, qui ont engendré, de leur point de vue 'la chute' de la tapisserie. Mais c'est surtout l'absence de l'élément décoratif, tant dans le style que dans l'iconographie, qui semble avoir amené de la confusion sur le statut de la tapisserie. Pourtant il y a de multiples initiatives pour introduire le 'style décoratif'. (P. III, C. 3) Si la tapisserie n'est pas assez décorative, quel est alors son statut ?

3.2.2.3. Statut de la tapisserie

Très tôt déjà dans la littérature consacrée à l'art de la tapisserie, les auteurs classent la tapisserie parmi les *artes minores*. Le baron de Boyer de Sainte-Suzanne commence son chapitre sur *les tapisseries tissées de haute ou basse lisse* en disant que la tapisserie occupe la première place parmi les « arts secondaires » et les « arts industriels ». ⁵⁷⁶ Ce classement de la tapisserie parmi les « arts secondaires » est maintenu tout au long du XIX^e siècle et se retrouve dans des publications comme le *Dictionnaire de l'ameublement* d'Havard (1880) et dans la *Grammaire des arts décoratifs* d'après Blanc (1882). ⁵⁷⁷ Ce classement n'est pas neuf en soi, car depuis l'origine de l'histoire de l'art, fondée principalement par Vasari, auteur d'un ouvrage intitulé *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550–1568), l'art du tapissier est à peine cité et par conséquent infériorisé par rapport aux travaux des peintres, des sculpteurs et des architectes. Sa place parmi les « arts secondaires » n'a d'ailleurs jamais changé au cours de l'histoire de l'art du XIX^e siècle. Ce ne fut donc pas une surprise de découvrir que les auteurs de l'histoire de la tapisserie classaient eux aussi le médium parmi la numismatique, la céramique, la peinture sur émail et la gravure. ⁵⁷⁸ Toutefois, le baron de Boyer de Sainte-Suzanne reconnaît que la tapisserie y occupe un 'premier rang', une place d'excellence. Une place parti-

culière que la tapisserie risque de perdre au XIX^e siècle. Les raisons en sont simples : la tapisserie ne répond plus aux attentes de la décoration. La tapisserie est déjà au XVIII^e siècle, les tapisseries d'après Boucher ou Coypel ne semblent plus être considérées comme des tapisseries puisque, comme des peintures, elles occupent des cadres dorés. Mais on apprécie au moins leur iconographie séduisante et décorative. Au début du XIX^e siècle, cette iconographie change en faveur de scènes historiques et de portraits, une réalité qui empêcha progressivement les auteurs de classer les tapisseries parmi les 'arts décoratifs'. Mais ce n'est pas seulement sur le plan iconographique que la tapisserie désobéit de plus en plus souvent à ses lois décoratives et à ses principes d'exécution. Une étude stylistique fait remarquer que depuis la moitié du XVIII^e siècle, les tapisseries se veulent des retranscriptions de cartons souvent finis comme des tableaux de chevalet. De plus, les tapisseries ne pendent-elles plus librement contre les murs, mais sont désormais encadrées de boiseries très à la mode dans toute la décoration. Par conséquent le goût pour une large bordure comportant guirlandes de fleurs, animaux, figures humaines ou allégories, etc., véritable élément physique longtemps inhérent à la tapisserie, se perd complètement.⁵⁷⁹ Quant aux progrès accomplis sur le plan chimique, ils offrent au teinturier une multitude de couleurs qui renforcent encore l'imitation de tableaux. Bref, selon Guiffrey « on ne se préoccupe plus des conditions de l'art décoratif », car cette pratique même « viole toutes les lois de la décoration ».⁵⁸⁰ Les citations de Guiffrey étant des jugements très sévères et inquiétants, des initiatives s'organisent à son encontre. L'une d'entre elles est la création du Conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales, le 30 mars 1848, sous la présidence de Diéterle, artiste français et futur administrateur de la manufacture nationale de Beauvais (1876). Le Conseil rassemble un groupe d'architectes, de peintres, de sculpteurs et de directeurs décidés à réfléchir sur l'utilité de la manufacture. L'exposition de 1876, intitulée compléta cette initiative. En effet, l'exposition avait notamment pour vocation de reconnaître la problématique qui, depuis longtemps, était au cœur des débats dans les journaux et les publications.⁵⁸¹ Un art qui 'viole' tous les principes de la 'décoration' est-il encore un art décoratif ? Bref, qu'est-ce qu'encore qu'une tapisserie ? Ces questions ont véritablement dominé le discours au XIX^e siècle et n'ont trouvé leurs solutions qu'avec la soi-disant 'renaissance' controversée de la tapisserie de Lurçat (1892-1966).⁵⁸² Cependant, la production dans la seconde moitié du XIX^e siècle a bien fait des tentatives pour répondre à la demande d'un 'style décoratif' en vue de respecter les principes artistiques attribués alors à la tapisserie. (P. III, C. 3) En témoignent les mots de Calmettes, auteur de l'ouvrage principal sur la production des tapisseries des Gobelins :

« de l'illusion si naturelle aux hommes, qui croient volontiers leur activité plus féconde et mieux dirigée que celle de leurs devanciers ; ils se sont persuadés, les uns, qu'ils portaient l'art de la tapisserie au degré de perfection qu'elle n'avait jamais atteint avant eux ; c'est le cas de Guillaumot, Lemonnier, Des Rotours, Lavocat et Lacordaire ; les autres, qu'ils allaient renouveler cet art caduc et désuet, et lui rendre la vie décorative sans laquelle il n'est plus qu'un luxe tout à fait inutile, c'est le cas de Badin, de Darcel et de Gerspach ; ... »⁵⁸³

3.3. Conclusion

Une analyse du discours littéraire sur la tapisserie du XIX^e siècle montre qu'elle a suscité une vague de critiques de la part des contemporains. Celles-ci se répartissent entre la première et la seconde moitié du siècle.

Les premiers auteurs étaient fiers et plus positifs quant à la production contemporaine que les auteurs du milieu du XIX^e siècle. Non seulement la manufacture 'de l'Ancien Régime' a pu poursuivre ses activités malgré les troubles de la Révolution française, mais surtout de nouveaux procédés techniques et chimiques développés pouvaient garantir l'avenir de la manufacture. Quelque temps après, le débat du XVIII^e siècle et surtout les critiques concernant les coloris des tapisseries et leur aspect décoratif, remontent à la surface. Ainsi, émergent à nouveau les critiques exprimant le fait que la tapisserie ne répondait plus aux exigences de son temps, tombant ainsi en discrédit. D'une part, les auteurs accusent des facteurs externes, comme les changements de mode et de goûts, les progrès de l'industrialisation, les nouveaux matériaux moins coûteux et tout aussi décoratifs, et une opinion connotée sur la production contemporaine - d'être la cause de la 'décadence' de la tapisserie.

Outre les facteurs externes qui ont, soi-disant, fait baisser la production de tapisseries au XIX^e siècle, il y eut également des facteurs inhérents au médium. C'est ainsi que les auteurs ont critiqué vivement le médium lui-même interrogeant les principes stylistiques et iconographiques et son statut.

La peinture qui fait partie des arts majeurs a plus de succès, car elle est l'expression du génie de l'artiste. La tapisserie fait, par conséquent, partie des arts mineurs. Mais, elle s'éloigne selon les auteurs de plus en plus de ses principes inhérents en faveur de la parfaite copie du tableau. Cependant, la tapisserie devient de plus en plus difficile à classer parmi les arts décoratifs parce qu'elle est « sans destination et sans aucun caractère décoratif ».⁵⁸⁴ Les débats s'échauffent et se radicalisent dans les discours sur la 'décadence' de la tapisserie.

Ce chapitre semble avancer suffisamment de raisons permettant de comprendre le désintérêt pour la production contemporaine. Mais ces critiques sont-elles vraiment légitimes ? Avec plus de six cents tapisseries

produites au XIX^e siècle, les Gobelins n'envient rien à la production antérieure. Même le prestige et le statut de la tapisserie, qui furent tellement critiqués, restent valables au XIX^e siècle.⁵⁸⁵ Les tapisseries conservent un sens politique et une valeur artistique. Par conséquent, l'approche de Brassat donnant une place politique centrale aux tapisseries du XVI^e et XVII^e siècles nous paraît aujourd'hui réductrice. En effet, les différents régimes ont soutenu la production de tapisseries et celles-ci furent régulièrement exposées en diverses occasions. Parler d'une 'décadence' au sens strict est réellement exagéré. La production ne s'est jamais arrêtée et le médium servait les intérêts politiques et socioculturels. C'est pourquoi nous préférons parler de 'crise d'identité'. Ce n'est pas tant la tapisserie en soi qui est en crise,

ce sont surtout les historiens et les artistes qui remettent en question cet art. Calmettes souligne à cet égard que les directeurs des Gobelins de la seconde moitié du XIX^e siècle ont même su renouveler stylistiquement cet art. Cependant, si l'on regarde la production de tapisseries de ce siècle, elle est vraiment digne de son époque. Elle répond exactement aux besoins de son temps. La présente analyse du discours français souligne surtout les questions que les contemporains se sont trop souvent posées : 'qu'est-ce que la tapisserie ?' et 'quel est l'avenir de la tapisserie ?' Néanmoins, peu nombreux sont les historiens et les écrivains qui valorisèrent la production de leur temps, pourtant, selon nous, en phase avec les attentes des divers régimes.



Notes

492. Le mot 'discours' tel qu'il est employé ici, se base sur la définition de Michel Foucault (1926–1984) d'une typologie du discours constitué à la fois d'énoncés et de visibilités.
493. Comme la première partie de cette étude l'a déjà démontré, les auteurs sont principalement des Français, car l'historiographie de la tapisserie au XIX^e siècle est essentiellement un mérite français.
494. Comme l'a démontré la première partie de cette étude, les historiens belges du XIX^e siècle ayant écrit des livres sur l'histoire de la tapisserie sont très peu nombreux. Wauters ne consacre que quelques phrases à la production contemporaine et il explique que l'industrialisation (notamment le filage de la laine ou de la soie par les machines) a fait beaucoup de tort à la production contemporaine de la tapisserie et que « les goûts de parcimonie qui prédominèrent de plus en plus dans les esprits, la dispersion des artistes, la diminution des grandes fortunes anéantirent partout une industrie qui ne peut vivre sans des idées de luxe et de recherche dans l'ameublement. » cf. WAUTERS 1878, pp. 418–419. Au début du XX^e siècle on trouve également un témoignage de Joseph Destrée, conservateur des Musées des arts décoratifs et industriels de Bruxelles, qui distingue deux périodes dans l'histoire de la tapisserie : « L'une dite de simplicité ou ancienne, l'autre des dégradations innombrables ou du « brin à brin » « qui résulte dans un « désarroi complet [...], car on impose au tapissier un travail immense sans mérite technique et sans valeur artistique ; pour rendre en laine ce tableau peint. » cf. DESTREE 1905, pp. 8–9. Ces réactions sur la production contemporaine, de la part de Wauters et de Destrée, sont uniques.
495. GUILLAUMOT an XII [1804], p.62.
496. GUILLAUMOT s.d., p. 326.
497. Cette formulation pourrait faire référence au clavecin oculaire inventé par le père Louis-Bertrand Castel (1688–1757) cf. MORTIER et HASQUIN 1995.

498. GUILLAUMOT s.d., p. 326.
499. GUILLAUMOT s.d., p. 327 ; une partie de la citation fut reprise par Gastinel-Coural cf. Beauvais 1996, p. 6.
500. GUILLAUMOT s.d., p. 327.
501. Beauvais 1996, p. 7 ; Il s'agit de l'exposition des Manufactures royales du 1 mai 1844.
502. « Similmente venne volontà al Papa di far panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta in filaticci ; perchè Raffaello fece in propria forma e grandezza tutti di sua mano i cartoni coloriti, i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni vennero a Roma. La quale opera fu tanto miracolosamente condotta, che reca maraviglia il vederla ed il pensare come sia possibile avere sfilato i capelli e le barbe e dato col filo morbidezza alle carni ; opera certo piuttosto di miracolo che d'artificio umano, perchè in essi sono acque, animali, casamenti, e talmente ben fatti, che non tessuti, ma pajono veramente fatti col pennello. » cf. VASARI 1810, pp. 109–113.
503. GUILLAUMOT s.d., p. 329.
504. GUILLAUMOT 1801, p. 13. Le Lycée des arts change en Athénée des Arts. Gerspach cite ce passage également : GERSPACH 1893, p. 25.
505. Cité par Gastinel-Coural cf. Beauvais 1996, pp. 7, 108 ; BLANQUI 1827, pp. 248–249.
506. ROTOIRS 1830, p. 8.
507. BERTRAND 2009 a.
508. LACORDAIRE 1853, p. I.
509. Lacordaire se réfère ici au débat autour du *disegno* et *colore*. Il oppose le dessin, qu'il voit comme un mérite du cartonnier, à la couleur qui est celui du lissier. Pour un aperçu général sur *disegno* et *colore* cf. POIRIER 1987, pp. 52–86.
510. LACORDAIRE 1853, p. 51.
511. LACORDAIRE 1853, p. II.
512. LACORDAIRE 1853, p. II.
513. LACORDAIRE 1853, p. 80.
514. LACORDAIRE 1853, p. II.

515. LACORDAIRE 1853, pp. II–III.
516. COURAL et GASTINEL-COURAL 1992, p. 43.
517. Lacordaire cite un passage d'une lettre du 30 juin 1754 du graveur Lépicier adressée à M. de Vandières, qui succède à M. de Tournehem en novembre 1751 comme directeur général des manufactures royales de tapisseries. Lacordaire ne donne pas la référence pour expliquer la découverte de cette lettre. LACORDAIRE 1853, p. 96.
518. Boucher peint entre autres *Neptune et Amimone, Vénus aux forges de Vulcain, Vertumne et Pomone, Aurore et Céphale, Vénus sur les eaux...* pour la manufacture.
519. QUEMISET, *Cours général pour la teinture en laines*, 22 mai 1775, Archives nationales O/1/2047.
520. LACORDAIRE 1853, p. 138. Selon Guiffrey, Roard est nommé directeur des teintures le 27 septembre 1803 cf. MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 1, 1878–1885, p. 134.
521. LACORDAIRE 1853, p. 143.
522. LACORDAIRE 1853, p. 150 ; les citations de Roard sont dépourvues de référence ; l'italique est ajouté par Lacordaire ; GERSPACH 1892, p. 115 ; GÖBEL 1923–1934, Partie 1, vol.1, p. 52.
523. LACORDAIRE 1853, p. 95.
524. LACORDAIRE 1853, p. 123.
525. Chevreul est accusé à tort, d'avoir contribué à la 'décadence' de la tapisserie. Une citation en 1850 de ce dernier prouve son opinion « la Tapisserie ne doit pas user son temps à lutter avec la peinture en cherchant à reproduire des détails et des effets pour lesquels elle n'est pas faite » cf. Beauvais 1996, p. 8.
526. « Lundi 14 septembre Année 1874 », dans : GONCOURT 1891, pp. 138–139.
527. CHENNEVIERES-POINTEL 1876, pp. 2755–2756.
528. DENUÉLLE 1877, pp. 2594–2604.
529. BOYER DE SAINT SUZANNE 1878, pp. 279–291.
530. MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 1, 1878–1885, p. 134.
531. MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 1, 1878–1885, p. 133.
532. Paris 1901, p. 155.
533. « Gobelins », dans : BESCHERELLE 1887, p. 1739.
534. DESTREÉ, 1905, p. 9.
535. HAVARD 1893, p. 61.
536. HAVARD 1893, p. 63.
537. LUTZOW 1869.
538. HAVARD 1893, p. 136.
539. COURAL 1977, p. 78 ; « on sait qu'il [Oudry] exigeait des lisières l'exacte transcription du dessin et du coloris » cf. COURAL et GASTINEL-COURAL 1992 p. 43.
540. JARRY 1968, pp. 299–311.
541. BERTRAND 1995, p. 264.
542. DESTREÉ 1905, p. 12.
543. GUILLAUMOT an IX, p. 13.
544. Pour un aperçu général cf. BRUIGNAC-LA HOUGUE 2007.
545. Paris 1901, p. 155.
546. Dans la littérature postérieure au XIX^e siècle, les grands changements haussmanniens à Paris sous le Second Empire sont souvent avancés comme excuse pour la 'décadence' de la tapisserie. Les nouvelles habitations sont moins spacieuses et par conséquent il ne reste plus beaucoup de murs auxquels accrocher des tapisseries. Mais ce raisonnement ne tient pas debout, car les habitations antérieures étaient aussi limitées en place.
547. GUILLAUMOT an IX, p. 20.
548. ROTOIRS 1830, p. 15. Le baron des Rotours a mis un mot en italique.
549. ROTOIRS 1830, p. 17.
550. QUATREMÈRE DE QUINCY 1825, p. 435.
551. Pour plus de détails sur le métier Jacquard cf. SCHNEIDER 2007.
552. GUILLAUMOT s.d., p. 327 ; Une partie de la citation fut reprise par Gastinel-Coural cf. Beauvais 1996, p. 6.
553. Beauvais 1996, p. 7.
554. Paris 1901, p. 137.
555. Paris 1901, p. 137.
556. Paris 1901, pp. 145–146.
557. D'après Louis-Charles-Auguste Steinheil, *Sainte Agnès*, 1875–1876, laine, tapisserie, H. 197 cm x L. 83 cm, atelier d'Emile Maloizel, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 89 cf. Paris 1876 a, p. 168, n°123 ; Beauvais 1996, p. 95.
558. Paris 1901, p. 155.
559. Paris 1901, p. 154.
560. Paris 1901, p. 154.
561. Beauvais 1996, pp. 54–83.
562. Pour de l'information spécifique sur ce sujet cf. BRIL 1984 ; BREGERE 1998 ; Colloque International le 4–6 octobre 2007 à Angers : *Tapisserie et broderie. Relectures des mythes antiques et iconographie chrétienne*.
563. « Ces mot calmèrent aussitôt la fougue de nos cœurs. Dès lors, pendant le jour, elle tissait sa grande toile, mais la défaisait chaque nuit, à la lueur des torches. Pendant trois ans elle cacha sa ruse et nous trompa. Mais lorsque le temps amena la quatrième année, une femme d'ici, qui savait tout, lâcha le mot. On la surprit comme elle défaisait sa belle toile, si bien qu'elle dut la finir, en dépit qu'elle en eût. » cf. HOMÈRE 1995 a, p. 28 (Chant II, Vers 103–110).
564. « Elle tissait sur le métier, dans sa haute demeure, un grand manteau de pourpre avec mille dessins brodés. » cf. HOMÈRE 1995 a, p. 28 (Chant XII, Vers 440–441).
565. HOMÈRE 1995 b, p. 63 (Chant III, Vers 125–126).
566. OVIDE 1976–1985, pp. 2–6.
567. Artiste inconnu, *Pénélope assise*, s.d., Museo Pio-Clementino, Vatican, n° inv. ? ; Michel Corneille, *Pénélope faisant de la tapisserie*, vers 1680, huile sur toile, mesures ?, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, n° inv. 3339 BIS G.
568. Artiste inconnu, *Pénélope à son métier*, fragment de *l'Histoire de Pénélope et l'Histoire des femmes Cimbres*. La tapisserie fait partie de la tenture des *Histoires des femmes virtuoses*, vers 1480–1483, laine, tapisserie, H. 150 cm x L. 100 cm, atelier flamand, Museum of Fine Arts, Boston, n° inv. 26.54
569. HAVARD 1893, pp. 78–79, ill. ; Paris 1946 b, pl. 52.
570. Il existe aussi des tapisseries où des accessoires de couture sont présentés : artiste inconnu, *Vierge à l'enfant et un ange*, XVI^e siècle, laine, soie, or, tapisserie, atelier bruxellois, H. 105 cm x L. 158 cm, Museo Arqueologico Nacional, Madrid, n° inv. 51 985 (Fig.) cf. CLELAND 2009, pp. 115–164, n° 2.23 ; d'après Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, vers 1500, tapisserie, Pays-Bas méridionaux, L. 259 cm x H. 261 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. OA3999 (Fig.) Le phénomène devient plus courant, surtout au XVI^e siècle. Dans l'atelier de Robert Campin (Jacques Daret ?) il est dépeint dans le tableau *Vierge et enfant en intérieur*, avant 1432, huile sur bois, H. 18,7 cm x L. 11,6 cm, The National Gallery, Londres, n° inv. NG6514 cf. CAMPBELL 1998, pp. 83–91 ; NASH 1995, pp. 428–437.
571. Paris 1876 a, p. 168, n°125. La tapisserie était en cours d'exécution sur le métier de haute lisse monté par les Gobelins dans la grande salle d'angle de l'exposition de 1876 ; Beauvais 1996, p. 87, n° 69.
572. HAVARD 1893, p. 73, ill..
573. Beauvais 1996, p. 87.
574. Paris 1876 a, p. 166, n°115.
575. CALMETTES 1912, pp. 202–205 ; http://www.senat.fr/patri-moine/salle_des_conferences.html.
576. BOYER DE SAINTE-SUZANNE 1878, pp. 239–240.
577. HAVARD 1887–1890 ; BLANC 1882.
578. BOYER DE SAINTE-SUZANNE 1878, p. 239.
579. « À la même époque [fin XVIII^e siècle], on commença à copier les tableaux pour eux-mêmes, sans se préoccuper de les faire entrer dans un ensemble décoratif [bordure], ce à quoi ils répugnaient souvent. » cf. GUICHARD et DARCEL 1881, p. 88.
580. MÜNTZ, GUIFFREY, PINCHART, e. a. vol. 1, 1878–1885, p. 134.
581. DARCEL 1876, pp. 185–203, 273–287, 414–437.
582. VAISSE 1965, pp. 61–73.
583. CALMETTES 1912, p. 410 ; aussi cf. Beauvais 1996, pp. 7–8.
584. Paris 1902, p. 33.
585. BRASSAT 1992.

Résumé de la partie II



La deuxième partie de la présente étude a voulu 'revivre' le contexte dans lequel la tapisserie française et belge a été réalisée, exposée et critiquée au XIX^e siècle. Le premier chapitre traite tout d'abord les politiques menées en France au XIX^e siècle et les relations principales avec la manufacture d'État. Malgré des périodes de destructions violentes du médium, dues aux multiples changements politiques, les manufactures furent maintenues et des commandes continuèrent. Au-delà de la simple continuité de la production, les Gobelins ont également satisfait à la demande et aux exigences des familles impériales, royales et républicaines désireuses d'embellir leurs résidences, et à la demande de cadeaux diplomatiques artistiques. Pour un médium artistique conservateur qui devait faire face aux innovations techniques et chimiques, la tâche n'était pas facile. Les recherches entreprises au sein et en dehors de la manufacture pour renouveler la production de tapisseries permettent finalement, dans la seconde moitié du siècle, de donner un nouveau souffle à cet artisanat 'décoratif' avec comme résultat le développement de la production en Belgique, en Grande-Bretagne, aux États-Unis et ailleurs.

Aussi les tapisseries sont-elles exposées en masse dans le but de réaliser et de promouvoir cette produc-

tion artistique nationale. L'attention se porte aussi bien sur les possessions nationales de tapisseries anciennes que sur les productions nouvelles. Le médium attire l'attention, tant dans les musées que dans les expositions temporaires. Ce vif intérêt pour les artisanats et pour l'art en général, et plus particulièrement en France, engendre, en temps de croissance économique et industrielle une demande plus importante de la part des particuliers et des collections privées. Ces dernières sont en outre encouragées par l'attention scientifique qui mène à la reconstruction historique et à la connaissance de l'histoire de la tapisserie, les historiens et les critiques.

Les discours tenus par ces chercheurs et ces critiques ne demeurent cependant pas particulièrement objectifs vis-à-vis de la production contemporaine. Leurs études consacrées à l'histoire du médium permettent également de se faire une meilleure idée des éléments décoratifs qu'ils veulent caractéristiques de la tapisserie. D'après les critiques français du XIX^e siècle, leur production contemporaine de tapisseries s'écarte trop de la tapisserie véritable. Ce discours négatif a toutefois incité les manufactures tant publiques que privées à opérer plus de changements et à se renouveler sur le plan artistique.

Partie III

Trois arguments d'un discours visuel



« L'art français est romantique et classique, se rattache à Raphaël et à Zurbarán, s'inspire du beau grec et des « bizarreries » gothiques, se voue à l'histoire et au genre, au grand format et à l'exercice de précision, fuit dans des ailleurs toujours plus lointains et se cloître dans l'atelier parisien, est à l'aise dans son époque et cherche refuge n'importe où hors du monde. »¹

Embellir avec des étoffes est certainement l'un des arts les plus anciens.² Déjà, Homère (fin du VIII^e siècle av. J.-C.) témoigne de son estime envers les étoffes précieuses. Dans l'*Illiade*, Achille interdit à Agamemnon de fouler les tapis que Clytemnestre a fait étendre au seuil de son palais. « C'est aux Dieux, s'écrie-t-il, qu'un tel hommage est réservé. Un mortel ne doit pas marcher sur la pourpre richement brodée ! »³ Pour d'autres auteurs comme Semper, les étoffes ne sont pas seulement là pour embellir, mais plutôt pour meubler les demeures. Il avance que les tissus suggèrent l'idée d'une séparation ou d'une enceinte.⁴

Les auteurs apprécient les tapisseries en raison de leur utilité (meubler, régulateur thermique) ou encore pour leur indéniable caractère décoratif (embellissement intérieur de luxe, objet de pouvoir).⁵ Même si l'idée de la tapisserie en tant qu'isolant mérite plus de discussion critique, Brassat souligne la fonction, le contexte et la réception de ce médium représentatif et politiquement très puissant.⁶

La dernière partie de cette étude souhaite définir en quoi la tapisserie du XIX^e siècle a rempli encore cette fonction représentative, prestigieuse et communicative dans les campagnes de restauration monarchique, les régimes des empereurs et les nouvelles républiques. Quel style et quelle iconographie les tapisseries représentent-elles ? Est-ce qu'elles sont aussi 'éclectiques' que le formule ci-dessus Henri Loyrette, l'ancien directeur président du Musée du Louvre (1952-) ? Comment s'inscrivent-elles dans les anciens bâtiments ou dans les institutions récemment construites ? Quels lieux occupent-elles ? Quelle est la relation entre le style, la thématique, la technique de la tapisserie et l'intérieur architectural dans lequel elle s'insère ? Dans ce qui suit, on introduira les genres prépondérants d'iconographie.

Les genres de tapisseries au XIX^e siècle

En jetant un coup d'œil sur la table des matières du cinquième volume de l'*État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins* concernant la production du XIX^e siècle, on constate que Calmettes opte pour une division intéressante des sujets : *Tentures anciennes continuées ou reprises après 1794, tentures nouvelles, sujets napoléoniens, copies de tableaux, ornements d'église, portraits, meubles/alentours/bordures*.⁷ Sa publication, qui constitue le catalogue principal de la production des tapisseries des Gobelins au XIX^e siècle, est alors une référence capitale. La division de Calmettes a été reprise ici, mais dans une version simplifiée comportant quatre catégories : les '*reprises*' qui regroupent les tissages de tableaux et d'après d'anciennes tentures, les '*portraits tissés*' et finalement les '*sujets napoléoniens*' auxquels sont ajoutés d'autres tapisseries nouvelles aux 'sujets historiques', et les '*tentures nouvelles*' souvent appelées aux 'sujets ou styles décoratifs'. Ces quatre sujets dominent la production de tapisseries au XIX^e siècle, non seulement aux Gobelins, mais aussi dans les autres manufactures. Les chapitres suivants reprennent *grosso modo* cette division, mais regroupent les 'sujets historiques' et les 'sujets décoratifs' sous l'appellation 'nouvelles tentures'.

Les '*reprises*' sont particulièrement intéressantes au XIX^e siècle. Mais contrairement à ce qui est supposé, à savoir que les '*reprises*' sont propres au XIX^e siècle, elles sont très communes depuis le XVI^e siècle. Une tenture en particulier, les *Actes des Apôtres* d'après Raphaël, fut retissée plusieurs fois jusqu'au XIX^e siècle. La fameuse tenture de l'*Histoire du Roi* d'après Le Brun a connu elle aussi un succès exceptionnel. Ces deux tentures, parmi les plus connues, font partie d'une longue tradition et d'une pratique très courante où les tentures furent souvent retissées à une ou plusieurs reprises. Le phénomène des retissages d'après des tentures anciennes, comme le montrent ces quelques exemples, n'est absolument pas unique au XIX^e siècle. Par contre, les retissages d'après tableaux et fresques, également considérés comme des '*reprises*', sont très en vogue au XIX^e siècle. Ils apparaissent aux Gobelins dit-on 'par manque d'autres cartons'. Mais ne peut-on arguer d'autres raisons ? Néanmoins, ces tableaux tissés, qui ne sont pas tellement rares, sont également le fruit d'une longue tradition.

Les portraits tissés constituent un deuxième groupe de tapisseries régulièrement exécutées au XIX^e siècle. Cette iconographie n'est pas non plus entièrement neuve. Un récent colloque international en 2010 a encore démontré que les portraits physiques dans les tapisseries étaient pour le moins déjà courants depuis le XVI^e siècle.⁸ Le 'portrait tissé' reste même un défi pour les tapissiers les plus modernes comme Jan Yoors (1922–1977), à qui l'ancien directeur du Metropolitan Museum of Art, James Rorimer (1905–1966), avait commandé une tapisserie de son portrait qui devait être tissée d'après une photographie spécialement prise pour servir de modèle.⁹ Le deuxième chapitre analysera le succès des portraits tissés.

Autre fait remarquable à l'époque, c'est l'intérêt pour les 'sujets historiques' qui sera développé dans le troisième chapitre. La Manufacture des Gobelins comme la *Royal Windsor Tapestry Manufactory* en Angleterre et la Manufacture Braquenié en Belgique reçoivent beaucoup de commandes pour ce genre de tapisserie. En

France, les tentures retraçant l'*Histoire des Rois français*, l'*Histoire de Napoléon I^{er}* et l'*Histoire de François I^{er} et Henri IV* se succèdent tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. L'iconographie de ces dernières tentures repose sur une tradition qui trouve son inspiration dans la célèbre tenture de l'*Histoire du Roi* d'après Le Brun. Cependant existe-t-il d'autres facteurs ? Par exemple le nationalisme engendré par l'étatisme ? Il est certain qu'à l'étranger, ce phénomène apparaît également vers la seconde moitié du XIX^e siècle, lorsque de nouvelles manufactures s'installent. L'autre partie du troisième chapitre étudiera l'intérêt pour les tapisseries dites 'décoratives'. Tout comme les tapisseries historiques, celles-ci étaient souvent destinées à un emplacement spécifique comme un théâtre ou une bibliothèque. Néanmoins, une différence est à noter : les tapisseries dites 'décoratives' représentent une iconographie moins politiquement connotée et qui, à l'instar des tapisseries anciennes, adoptent plutôt quelques principes et lois artistiques propres au médium.



Notes

1. LOYRETTE, ALLARD et DES CARS 2006, p. 12.
2. RONCHAUD 1884 ; SCHEID et SVENBRO 1996.
3. Autres passages dans lesquels il se réfère aux étoffes cf. HOMÈRE 1995 b, Chant VI, 287–295 ; Chants VIII, V, 178 ; XXII, V, 440 ; HOMÈRE 1995 a, Chant II, 104–108 et X, 222–223.
4. « Wie nun der allmähliche Entwicklungsgang dieser Erfindungen sein mochte, ob so oder anders, worauf es hier wenig ankommt, so bleibt gewiss dass die Benützung grober Gewebe, vom Pferch ausgehend, als ein Mittel das «home», das Innenleben, vom dem Aussenleben zu trennen und als formale Gestaltung der Raumesidee, sicher der noch so einfach konstruierten Wand aus Stein oder irgend einem anderen Stoffe voranging. » cf. SEMPER 1860, vol. 1, p. 228.
5. HAVARD 1893, pp. 3–4.
6. « Der Teppichdekor wies eine besondere Sphäre und Repräsentation aus. Es war ein fester Bestandteil im Erscheinungsbild eines Regenten, signalisierte dessen Anwesenheit und verlieh der herrscherlichen Autorität eine «Aura». » cf. BRASSAT 1992, p. 15.
7. CALMETTES 1912, pp. 460–465.
8. *Portrait et tapisserie*, organisé par Pascal-François BERTRAND et Philippe BORDES, colloque international, Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, 11–12 juin 2010 ; BERTRAND et BORDES 2015.
9. Rorimer étant décédé, la tapisserie de son portrait ne fut jamais réalisée. Les photos qui devaient servir de modèles à la tapisserie, se trouvent toujours dans une collection privée.

Chapitre 1

Reprises



La confection des tapisseries au XIX^e siècle est régulièrement liée à la reproduction de tentures anciennes et de tableaux anciens. Deux cas d'étude illustrent cette production : l'un sur des tissages d'après les œuvres peintes et tissées de Raphaël et l'autre d'après une série peinte par Rubens. Mais même si, certes, une grande partie de la production est composée de 'reprises', ce phénomène n'est cependant pas uniquement lié à la fabrication des tapisseries de l'époque.

1.1. Tissages d'après des tentures ou tapisseries

Dans les Pays-Bas méridionaux comme en France, les manufactures doivent de temps à autre faire face à des périodes où elles produisent plus de reprises. La production de tapisseries dans les Pays-Bas méridionaux connaît à ses débuts, aux XV^e et XVI^e siècles, un grand succès. Les guerres de religion du dernier quart du XVI^e siècle et la chute d'Anvers en 1585 sont néanmoins à l'origine d'une importante émigration d'artistes et d'intellectuels faisant chuter le pouvoir d'achat.¹⁰ Delmarcel et Campbell expliquent qu'à cette époque les artistes exécutaient très peu de nouveaux cartons et que les tapissiers devaient se contenter de tissages d'après d'anciens modèles. Ils n'en changeaient souvent que la bordure en la remplaçant par une bordure plus au goût du jour. Par ailleurs, ils pouvaient s'inspirer de multiples gravures circulant à l'époque.¹¹ Cette manière fut certainement la tactique du tapissier bruxellois, Maarten Reymbouts (?-1619) qui se spécialisa dans ces reprises.

En France, la Manufacture des Gobelins connaît déjà sous le règne de Louis XIV une période de tissages d'après d'anciennes tapisseries. Cette période (1683-1695) qui correspond à la surintendance François-Michel le Tellier, marquis de Louvois (1641-1691) est souvent qualifiée de période de 'décadence' dans la production de la tapisserie. Ceci se ressent d'autant plus avec la fermeture des Gobelins en 1695. La plupart des retissages français de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle sont faits d'après les tapisseries de Le Brun, Romain et Raphaël. Pour Le Brun, il s'agit de l'*Histoire du Roi*, une tenture qui fut reprise au moins sept fois jusqu'au XX^e siècle¹², des tentures des *Mois*, des *Saisons*, des *Éléments*, de l'*Histoire d'Alexandre*, de l'*Histoire de Constantin*, des *Portières*, et quelques autres ; pour Ro-

main, il s'agit de l'*Histoire de Scipion* et de la tenture de *Fructus Belli* ; et pour Raphaël, des *Chambres du Vatican* et surtout de la fameuse tenture des *Actes des Apôtres*. Aujourd'hui, les tissages d'après ce dernier sont considérés comme « un changement de stratégie dans la politique artistique royale ».¹³ Une stratégie de production de tapisseries toute à la gloire de Louis XIV à l'instar de la magnificence artistique papale. Tout ce qui décorait le Vatican devait également orner Paris et Versailles. Une partie de la réalisation des reprises semble alors une décision mûrement réfléchie.

Au XVIII^e siècle, sous la direction de Robert de Cotte (1656-1735) et du duc d'Antin (1665-1736) (direction des Bâtiments du Roi : 1708-1736) peu de nouveaux modèles sont alors commandés.¹⁴ Beaucoup de grandes tentures des siècles précédents sont retissées : les *Fructus Belli*, l'*Histoire de Psyché*, les *Actes des apôtres*, la tenture des *Chambres du Vatican*, les *Arabesques* d'après Raphaël, les tentures majeures d'après Le Brun : les *Mois*, les *Saisons*, les *Éléments*, les *Enfants jardiniers*, l'*Histoire d'Alexandre*. Cette pratique, contre laquelle, selon Lacordaire, « protestent de temps à autre la direction intérieure et les chefs d'ateliers. », semble être plus courante.¹⁵ Ce n'est que lorsque, en 1733, le duc d'Antin commande une nouvelle série, les *Chasses de Louis XV* d'après Oudry, que la manufacture reprend goût au tissage de nouvelles séries, que l'académie de dessin rouvre ses portes en 1736 et que les élèves fournissent de nouveaux modèles aux Gobelins.¹⁶

1.2. Tissages d'après des tableaux ou des fresques

Comme ce fut le cas pour les tissages d'après des tentures et des tapisseries anciennes, les tissages d'après d'anciens tableaux connaissent aussi une longue tradition. Ces derniers ne sont pas strictement liés au XIX^e siècle. Du XV^e au XX^e siècle, les manufactures ont produit des tapisseries tissées d'après des tableaux. Les deux premières tapisseries, décrites ci-dessous sont tissées d'après des tableaux du peintre de la ville de Bruxelles Van der Weyden.¹⁷ La première, illustrant l'*Histoire de Trajan et Herkenbald* (vers 1440-1461), se trouve aujourd'hui au Historisches Museum à Berne, mais à probablement décorée pendant des années une salle jouxtant la cathédrale de Lausanne. (Fig. 93) Selon



Fig. 93. D'après Rogier van der Weyden, *Trajan et Herkenbald*, avant 1450, tapisserie, H. 461 cm x L. 1053 cm, probablement Bruxelles, Historisches Museum, Berne.



Fig. 92. D'après Guido Reni ou Francesco Trevisani, *Notre-Dame des Douleurs*, milieu du XVIII^e siècle, soie, laine, tapisserie, H. 36.2 cm x L. 29.2 cm, Manufacture San Michele à Rome, The Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 88.3.107.

les études, la tapisserie était composée d'après quatre tableaux (1435–1439) qui décoraient la salle de justice de l'hôtel de ville de Bruxelles et qui ont disparu dans le grand incendie en 1695.¹⁸ La deuxième tapisserie, illustrant *saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, aujourd'hui au Musée du Louvre, se trouve également un tissage postérieur réalisé (vers 1600) d'après le tableau (1435–1436) de Van der Weyden.¹⁹ (Fig. 94–95) Il n'est pas facile de déterminer d'après quels tableaux la tapisserie a été copiée, car le lissier a légèrement modifié la composition et il a même ajouté des éléments comme la corbeille à couture.²⁰ D'autres exemples sont les trois tableaux de Jérôme Bosch (vers 1450–1516) dont *Le Jardin de Délices* (1503–1504) (tissage : 1550–1570), le *Défilé triomphal du chariot à foin* (vers 1516) (tissage vers 1560) et *La tentation de saint Antoine* (1506) (tissage : 1550–1570) et un tableau de Pieter Brueghel l'Ancien (1525–1569) *La fête de saint Martin* qui furent tissés un peu plus tardivement.²¹ Une œuvre majeure de l'art italien, la fresque de Léonard de Vinci représentant *La Cène* (vers 1495–1499) qui orne le réfectoire de l'Église de Santa Maria delle Grazie à Milan, a également été reproduit.²² La fameuse tapisserie se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican après avoir été offerte au pape Clément VII (1478–1534) par le roi de France François I^{er} en 1533 à l'occasion du mariage de son fils Henri avec la nièce de Clément VII, Catherine de Médicis.²³ La tenture de l'*Histoire de Moïse* d'après les tableaux de Poussin en est un exemple connu.²⁴ Une autre importante tenture, aujourd'hui à Malte, fut tissée d'après des tableaux de Rubens.²⁵ La tenture, tissée vers 1700, retrace des scènes de la *Vie du Christ*,



Fig. 94. D'après Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, vers 1500, tapisserie, Pays-Bas méridionaux, H. 300 cm x L. 260 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. OA3999.



Fig. 95. Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, ca. 1400–1464, peinture sur bois, Pays-Bas méridionaux, H. 137.5 cm x L. 110.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, n° inv. 93.153.

comme *L'Annonciation* (vers 1655)²⁶, *L'Adoration des bergers* (1615 et ?)²⁷, *L'Adoration des Mages* (vers 1617)²⁸ et *L'élévation de la Croix* (vers 1609)²⁹. Au XVIII^e siècle, le phénomène est plus courant et concerne de multiples reprises tissées d'après les scènes peintes de Teniers de Boucher et au Vatican d'après des peintures italiennes. Le Metropolitan Museum of Art à New York possède par exemple une *Notre-Dame des Douleurs* tissée probablement d'après un tableau de Reni.³⁰ (Fig. 92) Ce tableau tissé a été vraisemblablement exécuté dans une manufacture de Rome peu étudiée, la *Fabbrica pontificia di San Michele a Ripa*.³¹ Elle fut fondée en 1710 par le pape Clément XI et dirigée par le Parisien Jean Simonet. La manufacture s'était partiellement spécialisée dans les copies tissées d'après des tableaux du Vatican. Ces tableaux tissés servaient ensuite de cadeaux diplomatiques offerts par le Vatican aux hauts dignitaires. La manufacture a fermé ses portes vers 1910. Outre cet exemple italien, le musée dispose aussi de quelques exemples russes de la manufacture impériale de tapisserie de Saint-Petersbourg.³² (Fig. 58–60) Pour les mêmes raisons probablement que l'Italie, la manufacture russe exécuta des tapisseries d'après des tableaux de la collection muséale.

Cet aperçu de quelques exemples de l'histoire des reprises montre que celles-ci sont exécutées d'après des artistes connus, souvent *post mortem*, et pour la plupart aussi d'après leurs œuvres les plus emblématiques.

Reste à déterminer d'où vient cet intérêt pour le tissage de tapisseries d'après des tableaux.

1.3. Reprises au XIX^e siècle

L'introduction sur les reprises montre que leur fabrication est propre à chaque période artistique. Dès qu'une tapisserie ou un tableau avait du succès, il ou elle était reproduit(e) à diverses occasions et dans différents ateliers. Au XIX^e siècle, l'intérêt pour la copie atteint un tel sommet que Blanc, directeur des Beaux-Arts, crée un Musée des Copies « destiné à rendre compte, avec une ambition pédagogique, des plus hauts chefs-d'œuvre de l'art universel. »³³ La copie est donc non seulement signe du succès de l'original, mais elle est aussi instructive, car non seulement il faut se familiariser avec l'œuvre originale, mais aussi savoir comment la reproduire dans son propre médium ou un autre. La traduction est complexe en tapisserie à l'inverse de la gravure ou de la photo. C'est un exercice d'équilibre entre l'art du lissier, l'œuvre originale, parfois les instructions de l'artiste, et le goût du commanditaire ou l'acheteur. Même pour les œuvres modernes le processus a toujours été difficile. Par exemple, il a été laborieux de créer des tapisseries d'après les œuvres de Picasso pour Rockefeller ou d'après Matisse.³⁴ Où se trouvent le génie et la valeur esthétique dans la copie ?





Fig. 96. Quelques pages du catalogue de publicité de la Manufacture royale de tapisseries de Malines Braquenié & Cie, s.n., s.l., s.d..

Avec la tapisserie dans une phase de conscience de soi-même stimulé par des arguments pour la spécificité du médium, la copie d'après des artistes canoniques aidait dans ce processus de 'renaissance', mais plus encore de reconnaissance attirant ainsi public et acheteurs. Aussi la production destinée aux particuliers fortunés se focalise sur les tissages d'après des scènes médiévales, des verdure ou des 'tenières'. Le catalogue de vente de la Manufacture royale de Malines, met bien en évidence ce goût pour les tapisseries néo-médiévales, les tapisseries inspirées des verdure de Audenarde et les tenières du XVIII^e siècle. (Fig. 96) La manufacture était également spécialisée dans la copie des tableaux d'après Rubens, Rembrandt et Van Dyck (Fig. 97) comme le montre un catalogue de vente en 2005 et quelques notices.³⁵ La raison du succès de ces tapisseries (tapisseries médiévales, verdure, tenières) s'explique par leur présentation récurrente dans des expositions. (P.II, C.2) Le grand public pouvait les admirer dans les nouveaux musées et au cours de nombreuses expositions internationales,

nationales ou universelles. La mise en valeur de tapisseries devenues objets de musée incite le particulier à y investir et à décorer sa maison de 'reprises' de grands artistes ou d'une esthétique à la mode.

La Manufacture des Gobelins se distancie de cette production commerciale. Elle tisse pour le régime politique au pouvoir avec la volonté de renouveler le style et l'iconographie des tapisseries en collaboration avec l'Académie des Beaux-Arts. La présente étude a toutefois déjà évoqué les nombreux débats et surtout les critiques envers cette production qui ont déstabilisé en partie la créativité et la visibilité de la manufacture. Est-ce en raison de cette méfiance que la Manufacture des Gobelins a retissé tant de tapisseries d'après ses propres tentures anciennes, ou bien cela s'est-il fait délibérément ? Une grande partie des tissages est exécutée d'après des tentures du XVIII^e siècle comme celles de Boucher, de Desportes et de Coypel. Une autre partie importante concerne les reprises d'après les tentures françaises du XVII^e siècle depuis l'origine de la manufacture en 1662.



Fig. 97. D'après Rembrandt, *Autoportrait*, 24 août 1905–25 octobre 1908, tapisserie, H. 85 cm x L. 65 cm, Manufacture Braquenié et Cie, Malines, lieu de conservation inconnu.

Il s'agit surtout de retissages des tentures de Le Brun et d'Audran. Raphaël est le seul artiste qui, avec ses reprises, remporte un succès véritablement exemplaire. La tenture des *Actes des Apôtres* est tissée de multiples fois, et ce jusqu'au XIX^e siècle. L'étude de cas suivante est consacrée au succès de l'artiste italien, non seulement en rapport avec sa tenture la plus connue, mais aussi en raison de ses fresques et de ses tableaux. Ces derniers attirent l'attention sur un autre aspect des reprises tissées, notamment les tissages d'après des tableaux. Plus de quatre-vingts tapisseries exécutées d'après des tableaux dominèrent une grande partie de la production de tapisseries du XIX^e siècle. Une deuxième étude de cas met en avant un tissage d'après des tableaux assez exceptionnels : la série de l'*Histoire de Marie de Médicis* d'après Rubens. Quoiqu'au XVII^e siècle des peintures étaient également transcrites en laine et soie pour être conservées, on remarque qu'au XIX^e siècle on tisse une série de tableaux importante, plutôt que de tisser les fameuses séries de tapisseries d'après Rubens.³⁶ Le choix pour ces études de cas est dicté par le fait que les tissages d'après les œuvres de Raphaël et de Rubens sont les plus significatifs de la Manufacture des Gobelins à cette époque. Consciemment ou pas, la manufacture oppose deux artistes de renom, l'un pour son 'dessin' et l'autre pour son 'coloris', car un débat naît au sein

de l'établissement autour de la place du 'dessin' et du 'coloris'. (P. II, C.3) À l'aide de ces deux études de cas, le chapitre sur les reprises souhaite trouver les raisons de leur succès au XIX^e siècle et expliquer le choix de ces deux artistes.

1.3.1. Étude de cas : Suprématie de Raphaël. Reprises en tapisserie au XIX^e siècle d'après Raphaël

Pourquoi l'imitation de Raphaël remporte-t-elle autant de succès au XIX^e siècle à la Manufacture des Gobelins ? Comment l'artiste Raphaël est-il perçu et apprécié en France et particulièrement à la manufacture ? Dans quel contexte, et avec quel objectif les tissages d'après les œuvres de Raphaël sont-ils exécutés ?

Raphaël retissé

L'artiste Raphaël s'impose parmi les reprises en tapisseries au XIX^e siècle, mais attire en général aussi l'attention des milieux de l'art de ce siècle. Cet intérêt et ce succès furent au rendez-vous dès ses premières œuvres d'art et n'ont jamais faibli depuis. À travers les siècles, son œuvre attire l'attention au point qu'il deviendra un artiste clé dans l'histoire de la tapisserie. Par ses cartons des *Actes des Apôtres*, tissés (1516–1521) dans l'atelier bruxellois de Pieter van Edingen, alias van Aelst, il a introduit un style italianisant *cisalpin*.³⁷ Cette commande pour la chapelle Sixtine en 1514 à la demande du pape Médicis Léon X, révolutionne les possibilités de la tapisserie ; l'*horror vacui* de jadis cède la place à la perspective, à la lumière et à une composition plus présente. Ces caractéristiques vont valoir à la tenture une grande renommée, digne du nom du peintre. Dès l'achèvement de ladite tenture en 1521, les scènes des *Actes des Apôtres* réapparaissent sur des gravures, sur des estampes, sur des assiettes en maïolique, et sur des tapisseries. Selon Delmarcel, elle donne naissance à travers les siècles à une cinquantaine de retissages dans différentes manufactures, d'abord aux Pays-Bas méridionaux (Bruxelles), puis en Angleterre (Mortlake) et en France (Gobelins, Beauvais, e.a.).³⁸ Les reprises les plus précoces furent réalisées au XVI^e siècle, pour la plupart à Bruxelles où se trouvaient encore les cartons. Des tentures furent tissées pour le roi de France François I^{er} (avant 1534), pour le roi d'Angleterre Henri VIII (vers 1540), pour Charles Quint ou Philippe d'Espagne (entre 1540–1550) et pour le cardinal Ercole Gonzaga (avant 1557).³⁹ Bien que la tenture ait été retissée à plusieurs reprises dans diverses manufactures, aussi en France, la Manufacture des Gobelins ne fit qu'un seul tissage au XVII^e siècle, entre 1662 et 1670.⁴⁰ La tenture qui a servi de modèle pour ce retissage est celle de François I^{er}, réalisée vers 1532–1534 dans l'atelier



Fig. 98. D'après Raphaël, *Remise des clés*, 1836–1849, laine et soie, tapisserie, H. 388 cm x L. 477 cm, atelier de la Manufacture des Gobelins, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 620.



Fig. 99. D'après Raphaël, *Remise des clés / La mission de saint Pierre*, 1666–1670 ou 1673, carton rentoilé, H. 385 cm x L. 478 cm (à l'origine H. 336 cm x L. 478 cm), premiers pensionnaires de l'Académie de France à Rome, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 20782.

bruxellois de Willem Dermoyen et Daniel et Antoon Bombergen.⁴¹ Ce premier retissage, aujourd'hui disparu, de la tenture des *Actes des Apôtres*, comportait dix tapisseries réalisées dans différents ateliers de la Manufacture des Gobelins.⁴² Le deuxième retissage de la fameuse tenture n'a eu lieu qu'au XIX^e siècle. Huit tapisseries furent tissées entre 1832 et 1849, mais cette fois-ci à partir des cartons peints d'après les tapisseries de Raphaël au Vatican.⁴³ (Fig. 98–99) Les cartons 'dits d'Errard' furent exposés au Louvre entre 1838 et 1854, en cours de tissage, par le comte de Forbin, directeur général du Musée du Louvre.⁴⁴ Ces cartons originaux de Raphaël avaient également été à nouveau exposés au Hampton Court Palace à Londres ouvert gratuitement au public.⁴⁵ Certaines tapisseries de cette édition du XIX^e siècle ne furent pas achevées, mais remplacées par de nouvelles reprises dont Viollet-Le-Duc avait réalisé les bordures. Elles furent exposées à l'Exposition universelle de Paris en 1855. À la fin du XIX^e siècle, la Manufacture des Gobelins réalisa encore deux tapisseries d'après la tenture.

Cette tenture n'est bien évidemment pas la seule reprise. Non seulement ces tapisseries mais également les fresques de Raphaël furent l'objet de retissages aux Gobelins. L'une des premières tentures mises sur le métier de la manufacture illustre l'*Histoire de Constantin* d'après la *Chambre de Constantin* au Vatican décorée de tapisseries en trompe-l'œil.⁴⁶ La Manufacture des Gobelins réalise une première tenture de six pièces de l'*Histoire de Constantin* avant 1667, et une autre de huit pièces vers 1673.⁴⁷ Après les tissages des tapisseries feintes de la *Chambre de Constantin*, la manufacture réalise également les autres *Chambres du Vatican*. Soit

au total neuf reprises entre 1683 et 1794. À noter que *Parnasse* et *Héliodore chassé du Temple* furent achevés respectivement en 1806 et en 1818. L'une des deux tapisseries a disparu néanmoins dans l'incendie des Gobelins en 1871.⁴⁸

Une nouvelle mise sur le métier d'après Raphaël, concerne la tenture de *La Farnésine* d'après les scènes de l'*Histoire de Psyché* dans la loge de la villa Farnésine à Rome.⁴⁹ C'est la première fois dans l'histoire de la manufacture que les Gobelins prennent les scènes de cette loggia comme modèles. La manufacture tisse au total quatre tapisseries d'après cette loge dont deux seulement sont encore conservées aujourd'hui au Mobilier national.⁵⁰ À cela, il faut ajouter les tissages effectués d'après les tableaux du maître : la *Madone Sixtine*, la *Vierge au Poisson*, la *Transfiguration*, la *Sainte Famille de François I^{er}*.⁵¹ (Fig. 100–101) Même si ces dernières réalisations sont rapidement tombées dans l'oubli, il n'empêche qu'elles figurent parmi les premiers tissages d'après les tableaux de Raphaël. Comme pour les retissages d'après les tapisseries et les fresques, ce phénomène n'était pas nouveau.

Selon Calmettes, il n'y aurait pas d'« idée suivie » dans les nombreuses reprises.⁵² À ce propos, il cite que c'est « par foucades, dans les moments de ressaut de conscience esthétique, après de longs désarrois, qu'on en revient à la copie d'anciennes tentures ». ⁵³ Dans une période « de longs désarrois », de pénurie de modèles ne relevant plus de la juste esthétique, la manufacture se serait remise à copier d'anciennes tentures. Doit-on souscrire à cette unique raison ? Et est-elle aussi importante que le prétend Calmettes ? N'y en aurait-il pas d'autres qui expliquent l'abondance de reprises d'après



Fig. 100. D'après Raphaël, *Vierge au poisson*, 1849–1851, laine, tapisserie, H. 215 cm x L. 163 cm, Co-cathédrale latine du Saint-Nom-de-Jésus, Jérusalem.

Histoire: La tapisserie est offerte, par décret français du 6 août 1851, au patriarcat latin de Jérusalem.



Fig. 101. Raphaël, *Vierge au poisson ou La sainte Famille avec Raphaël, Tobias et Saint Jérôme*, 1513–1514, huile sur toile, H. 215 cm x L. 158 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, n° inv. P00297.

Raphaël par la Manufacture des Gobelins ? L'analyse suivante avance quelques hypothèses.

Succès en France de son vivant et après

Une première explication pourrait être donnée par l'exposition *Hommage à Raphaël. Raphaël et l'art français*. Cet événement a rassemblé tant de reprises françaises d'après Raphaël à travers les siècles, de Poussin à Ingres, que Jacques Thuillier, auteur de la préface, se demanda si Raphaël n'était pas « un peu français ».⁵⁴ Alors que Raphaël n'a pas mis un pied en France, ses œuvres y sont présentes sous forme de nombreuses gravures.⁵⁵ On y trouve même des tableaux originaux, notamment dans les collections du roi Louis XIII (1462–1515) et de François I^{er}. La *Sainte Famille*, le *petit* et le *grand saint Michel* proviennent de ces collections et sont encore conservés au Musée du Louvre.⁵⁶ La présence de ses œuvres d'art dans les collections royales prouve que Raphaël était déjà célèbre de son vivant. Trente ans après la mort du peintre, Vasari, dans ses *Vies*, le surnomme « le divin Raphaël d'Urbain », ce qui ne fait qu'accroître sa renommée.⁵⁷ Bien qu'il rivalise éternellement avec Michel-Ange (1475–1564), Raphaël devient en France vers 1640 le « parangon de tout peintre ».⁵⁸ Ce n'est donc pas étonnant que lors de l'établissement de l'Académie

de France à Rome en 1665 sous le règne de Louis XIV, que le directeur Charles Errard renforce encore le 'culte' autour de l'artiste. Car c'est à ce moment que les premiers pensionnaires exécutent des copies des tapisseries originales des *Actes des apôtres* et des fresques des *Chambres du Vatican*, et les envoient à Paris pour en faire tisser des tapisseries. Raphaël fut leur pédagogue, le peintre du langage universel et l'artiste d'une esthétique tant classique que naturelle. D'après eux, le génie de Raphaël est sans borne et universel comme en témoignent son atelier et le 'raphaélisme' en France.⁵⁹ Étudier et copier l'œuvre de Raphaël, comme le font les pensionnaires, c'est donc apprendre et acquérir une partie de son talent. Et comme, avec neuf tentures d'après les *Chambres du Vatican*, deux tentures de l'*Histoire de Constantin*, dix tentures d'après les *Actes des apôtres* et plusieurs tableaux originaux, la France estimait n'avoir pas encore suffisamment d'œuvres de ce « divin Raphaël », les clauses du Traité de Tolentino (1797) lui permirent de confisquer d'autres trésors artistiques italiens. C'est ainsi qu'un grand nombre d'œuvres de Raphaël entrent au Muséum de Paris. La *Transfiguration* et *La Vierge au Poisson* y sont exposées à cette occasion.⁶⁰ Mais l'heure de gloire, c'est l'arrivée de la tenture originale des *Actes des Apôtres* à Paris en 1798.

Elle est exposée au Palais National des Sciences (Musée du Louvre) (an VII [1798–1799]) et puis aux Gobelins du 18 au 23 septembre 1801.⁶¹ Ce moment d'apothéose marque en ce XIX^e siècle naissant le début d'une série d'importantes expositions publiques de l'œuvre d'art du « prince des peintres modernes ». ⁶² Nous avons déjà mentionné l'exposition des cartons des *Actes des apôtres* au Musée du Louvre (1838–1854) à l'instar de l'exposition des cartons originaux au Hampton Court Palace. La *Notice* de Lacordaire mentionne ensuite l'exposition d'une dizaine de tapisseries d'après Raphaël dans la galerie des Gobelins.⁶³ Ce pouvoir de fascination de Raphaël est aussi tangible dans d'autres institutions comme au Schloss Charlottenburg à Berlin dont une salle est dédiée aux copies d'après des œuvres de Raphaël, et à la Gemäldegalerie du Musée de Dresde où la *Madone Sixtine* a toujours occupé une place de choix dans la collection. Le succès omniprésent de l'artiste Raphaël est une véritable source d'inspiration, non seulement pour les artistes, mais aussi pour les auteurs contemporains.

Raphaël étudié et apprécié au XIX^e siècle

Par le biais des historiens et des artistes contemporains, le XIX^e siècle manifeste un véritable engouement pour l'histoire de la vie des artistes. Relevons ici un certain nombre de publications concernant la vie et l'œuvre de Raphaël. Premièrement, un magazine français du genre 'encyclopédie populaire', *Magasin pittoresque*, parut en 1833. Son premier volume contient des articles sur les cartons des *Actes des Apôtres* de Raphaël agrémentés de gravures.⁶⁴ La parution de ces articles dans le premier volume d'un nouveau magazine souligne bien l'importance de l'artiste. Le XIX^e siècle renferme également d'importantes publications comme celle de Quatremère de Quincy, publiée en 1824 et intitulée *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*⁶⁵, l'ouvrage en trois volumes de l'allemand Passavant *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* publié en 1838 et traduit en français en 1860⁶⁶ et enfin les six cent soixante pages de Müntz, *Raphaël. Sa vie, son œuvre et son temps*, publiées en 1881, à la veille du quatrième centenaire de la naissance de Raphaël. Müntz était d'ailleurs connu en tant qu'auteur d'ouvrages sur l'histoire de la tapisserie.⁶⁷

La contribution historiographique des historiens à la vie de Raphaël semble non négligeable et s'inscrit dans l'intérêt archéologique et historique général au XIX^e siècle. Les artistes français s'en inspirent tout autant que les historiens.

Nombreux sont aussi les artistes qui rendent hommage à Raphaël. L'un d'entre eux, Ingres, attire ici en particulier notre attention. Il eut la chance de séjourner deux fois à Rome (de 1806 à 1820 et de 1835 à 1841) et d'y étudier *in situ* la 'grâce' et le 'calme' propres à la

renommée de Raphaël.⁶⁸ Son œuvre est fortement marquée par l'esthétique, mais également par la biographie de ce dernier. Mais l'intérêt manifesté par Ingres envers Raphaël ne s'affiche pas seulement dans ses œuvres d'art. De retour à Paris en 1848, il devient membre du Conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de Sèvres. Fidèle admirateur de Raphaël, Ingres conseille la manufacture pour la réalisation d'un premier tissage d'après la fresque de l'*Histoire de Psyché*. Cette fresque, qui représente des tapisseries en trompe-l'œil, décore la loggia de la villa Farnésine à Rome.⁶⁹ L'influence d'Ingres est importante, car lors d'une séance du Conseil de la manufacture il remarque

« que depuis longtemps on s'y écarte [à la manufacture des Gobelins] des véritables principes de l'art des décorations murales, qu'on a commis à cet égard des contresens nombreux, et qu'il serait temps de ramener les ouvrages de cet établissement, si remarquables d'ailleurs par la perfection du travail, à la simplicité et à la pureté anciennes ».⁷⁰

Badin, directeur des Gobelins et de Beauvais, autorisa le tissage d'une tenture de *la Farnésine* dont l'exécution débuta en septembre 1848.⁷¹ Les deux premières tapisseries, l'*Assemblée des Dieux* et *Psyché et l'Amour*, furent réalisées d'après les cartons de Dominique Papety (1837–1841). Elles devaient figurer toutes deux à l'Exposition universelle de Londres en 1851, mais seul le pendentif de *Psyché et l'Amour* fut achevé et exposé. Les deux tapisseries ont disparu dans l'incendie de la Manufacture des Gobelins, le 24 mai 1871. Le tissage du *Repas des dieux* était prévu, mais les événements politiques empêchèrent sa réalisation. Seuls deux pendentifs, les *Adieux de Vénus à Cérès et à Junon* et *Jupiter consolant l'Amour* furent achevés et sont actuellement conservés au Mobilier national. (Fig. 102–103) Les directives d'Ingres ont nettement influencé le tissage d'après des « modèles simples » qui selon lui donnent de meilleurs résultats que les dernières réalisations exécutées à la manufacture. Mais une autre conviction le « préoccupa sans cesse, celle d'arracher les chefs-d'œuvre à la destruction : il voit dans ce monde de reproduction un moyen de plus de les perpétuer et de les transmettre à la postérité. »⁷² Cette notion de préservation du patrimoine par le biais de la tapisserie avait déjà été exprimée par André Félibien (1619–1695) au XVII^e siècle : « Je vous avoue [à Pymandres, un ami de Félibien] que c'est le moyen [la tapisserie] le plus assuré pour conserver longtemps, & même pour multiplier les tableaux des plus savants hommes ». ⁷³ « Vous avez vu », écrit Félibien, « ces Ouvrages merveilleux qui sont dans le Garde-meuble de Sa Majesté ; et que l'on expose souvent aux grandes Fêtes. Je ne parle à présent que des tapisseries du dessein de Raphaël... Les *Actes des Apôtres* ne vous surprennent-ils pas quand vous les voyez ? » ⁷⁴ Calmettes affirme en effet que la tenture des *Actes des Apôtres* re-



Fig. 102. D'après Raphaël / d'après carton d'Alexandre Guillemot (1786–1831), *Adieux de Vénus à Cérès et à Junon* - tapisserie de la tenture de la Farnésine, 1849–1853, laine et soie, tapisserie, H. 261cm x L. 225 cm, atelier de Louis Laforest, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 53.



Fig. 103. D'après Raphaël / d'après carton de Jean Murat (1807–1863), *Jupiter consolant l'Amour* - tapisserie de la tenture de la Farnésine, 1849–1852, laine et soie, tapisserie, H. 261cm x L. 230 cm, atelier de Charles Duruy, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 50.

tissée à deux reprise au XIX^e siècle, fut exécutée par crainte de perdre l'autre exemplaire. C'est le directeur, le baron des Rotours, qui remarque le mauvais état des anciennes tapisseries.⁷⁵ Les Gobelins n'ont réalisé, au XVII^e siècle, qu'un retissage d'après cette fameuse tenture de François I^{er}, qui avait alors apparemment fort souffert lors des multiples Fêtes-Dieu. Le choix du retissage des *Actes des Apôtres* au XIX^e siècle semble, à cet égard, lié à la conscience du patrimoine et au désir de ne pas le perdre.

L'opinion de Calmettes, selon laquelle il n'y a pas d'« idée suivie » dans les multiples reprises du XIX^e siècle, semble une réponse non réfléchie. Il ajoute néanmoins que « dans les moments de ressaut de conscience esthétique, après de longs désarrois, qu'on en revient à la copie d'anciennes tentures ».⁷⁶ Cet ajout est important, car il explique l'importance des anciens modèles pour la Manufacture des Gobelins. Le premier tissage de la tenture des *Actes des Apôtres* a stylistiquement révolutionné l'histoire de la tapisserie. La tenture contenait tous les éléments esthétiques selon Calmettes d'une 'bonne' tenture. Retisser cette tenture exemplaire signifiait un retour vers les principes esthétiques riches d'enseignement. Il s'agissait probablement de retrouver les principes esthétiques pour lesquels la manufacture se

battait, plus particulièrement l'importance du dessin. En comparant les tapisseries des Gobelins avec la tenture originale des *Actes des apôtres*, Guillaumot remarquait néanmoins que ces tapisseries « n'offraient que le caractère imposant du grandiose de leur composition, de leur dessin et de leur expression sublime, mais [qu']elles étaient absolument dénuées de coloris et d'harmonie ».⁷⁷ Même si à certains égards l'exécution laissait encore à désirer, la manufacture pouvait tirer un enseignement du talent de Raphaël. Pour renforcer cette hypothèse, la présente étude de cas s'est aussi focalisée sur la nette filiation qui s'est établie au cours des siècles entre Raphaël et les artistes français. Le poids de son génie a inspiré les différents métiers d'art : la peinture, la sculpture, la gravure, le vitrail et la tapisserie, déjà de son vivant et jusqu'au XIX^e siècle. Raphaël était un 'pédagogue' et un artiste d'une grande valeur. L'œuvre de Raphaël fut étudiée encore plus minutieusement au XIX^e siècle. Les 'nouveaux' historiens redécouvrent l'œuvre de Vasari et éditent à leur compte les premiers recueils rétrospectifs sur l'œuvre et la vie de Raphaël. En France, c'est Ingres qui rend plus particulièrement hommage à cet artiste. Le style comme la vie de l'artiste l'inspirent. Sa position exceptionnelle, en tant que membre du Conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales,

permet à Ingres de convaincre les directeurs de la Manufacture des Gobelins de tisser d'après des « modèles simples » comme ceux de Raphaël. Mais l'influence d'Ingres s'étend bien au-delà. Craignant la destruction ou la perte des chefs-d'œuvre des artistes et des Gobelins, il insiste également sur la nécessité de reproduire dans le médium qu'est la tapisserie un maximum d'œuvres. La prise de conscience de la valeur du patrimoine fut vraisemblablement un argument en faveur du retissage d'après d'anciennes tapisseries.

Nous réalisons enfin que les raisons qui, au XIX^e siècle, sont à l'origine des multiples reprises d'après les œuvres d'art de Raphaël se différencient en partie de celles qui le furent aux XVI^e et XVII^e siècles. Les premiers retissages des œuvres de Raphaël, réalisés au XVII^e siècle, sont pour Bertrand « une stratégie » ou encore une forme de 'compétition' entre l'art présent au Vatican et en France, entre l'Église et la royauté. Il me semble que l'argument en faveur de cette concurrence artistique entre des représentants de l'Autorité n'est pas pertinent pour les reprises du XIX^e siècle. C'est surtout la fascination exercée par le talent de Raphaël, qui rend ces reprises de ses œuvres toujours aussi attirantes. La question de savoir si au XIX^e siècle, il existait aussi une rivalité technique entre le génie de Raphaël, surtout son dessin, et celui de l'industrie offrant à la manufacture une palette de couleurs plus riche et un tissage plus fin, reste sujette à discussion. Mais il est permis d'imaginer que les reprises tissées devaient rivaliser avec leurs originaux pour souligner le tour de force technique et chimique de la manufacture. Dans l'étude de cas suivante, cette rivalité est une fois de plus mise en avant. Ce n'est pas le 'dessin' de Raphaël, mais le 'coloris' de Rubens qui semble cette fois être défié par la manufacture.

1.3.2. Étude de cas : Tissage d'après l'*Histoire de Marie de Médicis* de Pierre Paul Rubens

Après Raphaël, le maître du *disegno*, l'étude de cas suivante porte sur le maître du *colore*, Rubens. Entre 1828 et 1839, la Manufacture des Gobelins tisse pour la première fois la fameuse série de l'*Histoire de Marie de Médicis* de Rubens conservée au Musée du Louvre. Alors pourquoi ce soudain intérêt de la manufacture pour cette série ? Quelle était sa fonction ?

Rubens est déjà un artiste célèbre et de notoriété internationale lorsqu'il est appelé à la cour de Marie de Médicis (1575–1642) en janvier 1622. Pendant son séjour en Italie, il a peint des œuvres pour diverses églises italiennes et en 1608, à son retour dans les Pays-Bas méridionaux, il devient le peintre de la cour des archiducs Albert (1559–1621) et Isabelle (1566–1633). Sa réputation est déjà bien établie au moment où il reçoit de Paris les premières commandes pour tapisseries.⁷⁸

Vers 1622, ou peu avant, Rubens reçoit entre autres la commande des cartons d'une nouvelle tenture intitulée l'*Histoire de Constantin*, exécutée pour la première fois entre 1622 et 1625, et ensuite la commande d'une série de tableaux illustrant la vie de Marie de Médicis et d'Henri IV.⁷⁹ Seule la série retraçant l'*Histoire de Marie de Médicis* fut finalement exécutée. Elle contient vingt-quatre tableaux illustrant des scènes à la fois biographiques et mythologiques.⁸⁰ (Fig. 104–107) Une fois réalisée, la série orna la Galerie Médicis du palais du Luxembourg à Paris et ceci jusqu'en 1789, puis « au Sénat dans une sorte de musée ».⁸¹ En 1816, la fameuse série des vingt-quatre tableaux est transférée de son endroit d'origine dans la Grande Galerie au Musée du Louvre.⁸² C'est à partir de ce moment-là que commence l'histoire de la tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis*.

Après la chute du Premier Empire, le 6 avril 1814, s'installe la Restauration des Bourbon avec Louis XVIII et Charles X jusqu'à la révolution des Trois Glorieuses du 29 juillet 1830 qui inaugure la Monarchie de juillet sous Louis-Philippe. Avec ce changement politique se produit également un changement dans la direction des Gobelins. Après une brève apparition de l'intérim de Chanal, chef de division au ministère de l'Intérieur, et du peintre Lemonnier, le baron des Rotours prend finalement la direction de la manufacture en 1816 et l'assura jusqu'en 1833. C'est sous son administration que commence en 1828 le tissage de l'*Histoire de Marie de Médicis*. Il est étonnant que la manufacture soit arrivée à tisser cette série de Rubens. Calmettes critique la direction de baron des Rotours qui occupe les ouvriers à la copie de tableaux quelconques

« de là les choix de hasard, sans raison logique, sans intérêt d'art et pis encore, sans la moindre appropriation textile. Cette incessante pénurie des modèles et les conséquences fâcheuses qui s'en répercutaient sur la fabrication avaient depuis longtemps préoccupé les Administrateurs, mais sans qu'ils n'eussent jamais à leur portée les ressources prévues d'avance pour en atténuer le mal. »⁸³

La réaction ne se fait pas attendre. Le vicomte de La Rochefoucauld, directeur du département des Beaux-Arts du roi Charles X, crée des inspecteurs des Beaux-Arts pour surveiller la production et assister la Manufacture des Gobelins dans le choix des modèles. Le baron des Rotours n'est donc plus maître de ses choix, mais a dû respecter ceux des inspecteurs.

Lorsqu'un projet de tenture des Solennités, que le baron des Rotours voulait fabriquer vers 1820, échoue, le deuxième directeur des Musées royaux le comte de Forbin propose en 1827 l'envoi des tableaux de l'*Histoire de Marie de Médicis*.⁸⁴ Que le projet ait pu démarquer aussi vite découle d'une innovation intéressante introduite par le baron des Rotours. Pour éviter toute détérioration du tableau, il a fait aménager une fosse de 4,60 m derrière les métiers de haute lisse. Cette fosse,



Fig. 104. D'après Pierre Paul Rubens, *La naissance de Louis XIII à Fontainebleau, le 27 septembre 1601* - de la tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis*, 1828-1836, laine et soie, tapisserie, H. 405 cm x L. 320 cm, atelier Laforest, Manufacture des Gobelins, Mobilier national, Paris, n° inv. GMTT 244/5.



Fig. 105. Pierre Paul Rubens, *La naissance de Louis XIII à Fontainebleau, le 27 septembre 1601* - de la série de l'*Histoire de Marie de Médicis*, 1621-1625, huile sur toile, H. 394 cm x L. 295 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 1776.

aussi appelée trappe de descente, permet de faire descendre des tableaux sur châssis au fur et à mesure de l'avancement du tissage.

« On est parvenu, par un procédé fort simple, à éviter de rouler les tableaux qui servent de modèles aux tapisseries ; et l'on a ainsi levé l'obstacle qui déshéritait la manufacture des Gobelins des modèles que l'administration du Musée jugeait trop parfaits pour les faire courir la chance des accidents auxquels la nécessité de les rouler les aurait exposés. M. le comte de Forbin s'empresse maintenant de les mettre à notre disposition ; et des chefs-d'œuvre de Rubens, qui n'avaient jamais été traduits en tapisserie, sont en ce moment sur les métiers. »⁸⁵

Anciennement, les ouvriers de la manufacture étaient obligés soit de faire un calque d'après le tableau pour l'accrocher derrière les fils de chaîne et de retracer les lignes principales du tableau sur ces fils de chaînes, soit d'enrouler le modèle au fur et à mesure de l'avancement du tissage, ce qui endommageait le carton dont la peinture commençait à s'écailler. Cette innovation a eu le grand avantage de faciliter le prêt des chefs-d'œuvre sur châssis du Musée du Louvre.

Sous la réglementation du vicomte de La Rochefoucauld, l'inspecteur général, le comte de Turpin de Cris-

sé, se rend en décembre 1827 au Musée du Louvre. Avec le directeur des Musées royaux, le comte de Forbin, il y fait le choix des premiers tableaux à envoyer à la manufacture. Seuls *Le couronnement de Marie de Médicis* et *L'apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de Marie de Médicis* avaient été laissés sur place, car ils sont trop grands pour la trappe de descente. Le tissage débute finalement en 1828 pour six tapisseries, suivies en 1829, 1830 et 1835 de respectivement trois, une et trois tapisseries sur le métier. Lorsque commence le tissage, les tapisseries n'ont pas encore de destination, mais elles furent en partie exposées lors de l'Exposition des Manufactures Royales en 1835.⁸⁶ Elles auraient pu décorer le Palais de Versailles, à condition que la tenture de vingt-quatre tapisseries soit complète. La manufacture n'a jamais pu satisfaire à cette demande, car la production de la tenture, qui vers 1839 comportait treize tapisseries, avait été arrêtée pour libérer les métiers en vue d'autres projets.⁸⁷ La tenture fut livrée au Palais de Saint-Cloud où elle resta jusqu'en 1870. Au cours de cette période, la tenture est transportée à Paris où elle est conservée dans les sous-sols du Palais des Tuileries. À cet endroit, dit



Fig. 106. D'après Pierre Paul Rubens, *Triomphe de la Vérité* – de la tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis*, 1835–1838, laine et soie, tapisserie, H. 390 cm x L. 160 cm, atelier Charles Duruy, Manufacture des Gobelins, Mobilier national, Paris, n° inv. GMTT 244/11.



Fig. 107. Pierre Paul Rubens, *Triomphe de la Vérité* – de la série de l'*Histoire de Marie de Médicis*, 1621–1625, huile sur toile, H. 394 cm x L. 160 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 1789.

en sécurité, la tenture échappe à deux incendies, celui du Palais de Saint-Cloud et celui du Palais des Tuileries dont, heureusement pour la tenture, seul le toit a brûlé. Après les troubles de la Commune, la tenture revient au Mobilier national qui l'expose en partie en 1876 à l'exposition de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie.⁸⁸ Sous la III^e République, la plupart des tapisseries décorent d'abord la Présidence du Sénat au Petit-Luxembourg et puis le bureau du ministre des Affaires étrangères, devenu le bureau du secrétariat particulier du ministre en 1988.⁸⁹

La tenture a été tissée sans destination précise, ce qui avait lieu fréquemment auparavant. Vouloir lancer le tissage des vingt-quatre tableaux de l'*Histoire de Marie de Médicis* d'après le grand maître Rubens était pourtant un projet très ambitieux qui méritait d'être exposé. La tenture est même considérée aujourd'hui comme le plus grand projet de reprise du XIX^e siècle. La réalisation de treize tapisseries a en outre occupé les métiers de la manufacture pendant au moins dix ans. Toutes ces raisons permettent d'avancer quelques hypothèses sur les raisons de ce tissage.⁹⁰

Comme dans l'étude de cas précédente sur les tissages d'après les œuvres de Raphaël, Calmettes critique surtout l'incapacité de la manufacture de créer de nouvelles tentures 'décoratives'. Le refuge dans les copies des grands maîtres est alors considéré par Calmettes comme une perte « en indépendance artistique, en esprit d'initiative [et] en puissance de recreation ». ⁹¹ L'échec du projet fait présumer que la fabrication n'a pas été décidée sans mûre réflexion.

Premièrement d'un point de vue pratique, les anciennes tentures de Rubens n'auraient pas pu être retissées. En effet, la plupart des cartons étaient soit perdus, soit inaccessibles. Les Gobelins auraient eu beaucoup de difficultés à trouver une tenture complète en excellente condition pour réaliser de nouveaux cartons. Pourtant, dans l'optique de Félibien, leurs retissages aideraient à la conservation et la préservation de l'œuvre, malgré la nature de la copie ou la transposition d'un médium à l'autre.

Considérons deuxièmement le régime politique sous lequel le tissage est réalisé. La Restauration est dirigée par Louis XVIII et Charles X, qui appartiennent tous deux à la Maison de Bourbon. La nomination du régime au pouvoir veut 'restaurer' l'Ancien Régime non seulement politiquement, mais aussi artistiquement. Comme d'autres tentures d'époque de la Restauration, telles les scènes retraçant l'histoire de saint Louis et François I^{er} tissées auparavant, la tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis* semble clairement avoir été choisie pour son iconographie. Les tentures rappellent la politique des souverains les plus importants de l'Ancien Régime et leurs actions d'éclat. Elles représentent aussi différentes dynasties françaises : saint Louis en tant que Capétien,

François I^{er} comme Valois et Marie de Médicis devenue Bourbon par mariage. La seule différence entre ces tapisseries est que la série de l'*Histoire de Marie de Médicis* est tissée d'après des tableaux du XVII^e siècle, alors que les autres sont tissées d'après de nouveaux tableaux. Les scènes symbolisent toute la glorieuse histoire de la monarchie française. Cette importante commande utilise donc l'image de la Reine mère en vue de soutenir une nouvelle campagne politique, celle de la Restauration. Une tactique de propagande ou même, en fin de compte, une pratique courante, propre à l'utilisation de la tapisserie.

Une troisième considération dérive de cette 'tactique de propagande' visant à 'restaurer' l'image de la monarchie. Un bref aperçu de l'histoire de la tapisserie française montre que d'autres tentures concernant des rois importants ont déjà été réalisées, comme celle de l'*Histoire d'Henri III*, celle de l'*Histoire de Louis XIV* et celle des *Chasses royales du roi Louis XV*. Au lieu de simplement retisser ces fameuses tentures, la Manufacture des Gobelins décide plutôt, sous la Restauration, de s'en inspirer. Elle ne choisit pas de décrire explicitement les vies de Louis XVIII ou de Charles X, mais plutôt de mettre en honneur les grandes actions de leurs prédécesseurs n'ayant pas encore figuré sur une tapisserie. Ici, ce n'est pas seulement le choix de l'iconographie qui s'inscrit dans une tradition, mais aussi le choix de la tapisserie comme médium. 'Traduire' la série de Rubens en tapisserie, c'est la transporter dans un médium artistique inhérent au passé de la France. La tapisserie, qui est un médium fortement lié à la royauté, a en outre un pouvoir d'expression, un pouvoir politique. Une raison pour laquelle les empereurs Napoléon I^{er} et Napoléon III et les républicains estiment que ce médium leur convient et l'utilisent pour faire une démonstration de leur pouvoir. C'est un médium qui représente le pouvoir, la richesse, la durabilité et une nationalité, et dès lors un parfait allié des campagnes politiques.

Une quatrième considération ne concerne pas l'iconographie ou le médium, mais l'artiste Rubens. Pourquoi retisser les œuvres de Rubens, artiste flamand, quand la France possède bien d'autres séries royales de la main d'artistes français, ou dispose d'une multitude de jeunes artistes à l'Académie qui peuvent en créer ? Cette question se rapporte également à l'étude de cas précédente où l'œuvre de Raphaël, artiste italien, fut tissée au XIX^e siècle. La célébrité des grands artistes comme Rubens et Raphaël est internationale. Ils comptent parmi les meilleurs artistes de leur époque et attirent ainsi l'attention de grands souverains. Les commandes à l'adresse d'artistes internationaux de grand renom sont alors une carte de visite pour le bon goût et surtout pour le pouvoir du souverain qui pouvait les attirer et les faire travailler pour lui. En France, les talents de Rubens ont attiré deux commandes majeures, l'une pour une tenture

de l'*Histoire de Constantin* et l'autre pour une série de tableaux illustrant l'*Histoire de Marie de Médicis*. Même si une recherche récente a prouvé que la commande de la tenture de l'*Histoire de Constantin* était un investissement de deux entrepreneurs-lissiers flamands, les historiens du XIX^e siècle étaient d'avis qu'il s'agissait d'une commande du roi lui-même, Louis XIII, fils de Marie de Médicis.⁹² La France tisse alors au XIX^e siècle pour la deuxième fois d'après des modèles de Rubens. Cela représente pour la manufacture « un honneur de rendre cet hommage au génie du grand maître flamand ».⁹³ Cet « hommage » n'est pourtant pas innocent. Une fois son œuvre reproduite en tapisserie, l'artiste Rubens reçoit en quelque sorte un 'traitement de faveur' et la tapisserie fait dès lors partie des autres tissages au XIX^e siècle d'après les grands artistes mondialement connus. Pour la manufacture, ce tissage était donc manifestement une manière de se faire connaître internationalement, et en même temps une façon de s'approprier ou de 'nationaliser' Rubens parmi les œuvres françaises.

Enfin, l'œuvre de Rubens suscite un nouvel intérêt au XIX^e siècle dans le contexte de la querelle entre Ingres et Delacroix. Cette querelle, mieux connue comme respectivement la querelle entre poussinistes et rubénistes ou entre dessin et couleur, s'enflamme à nouveau, et également au cœur de la Manufacture des Gobelins. Ce débat, déjà en cours depuis le XVIII^e siècle, cherche à déterminer lequel des deux éléments apporte plus de succès au caractère décoratif de la tapisserie, le dessin ou la couleur. Étant donné les progrès accomplis dans l'industrie chimique et par conséquent l'offre immense de couleurs et de tons, la manufacture veut évidemment prouver qu'elle peut concurrencer la peinture. On peut donc finalement considérer le choix de ce tissage d'après les tableaux de Rubens comme celui d'un défi technique. N'est-ce pas un merveilleux hasard qu'au moment du tissage de l'*Histoire de Marie de Médicis*, Chevreul, chimiste de la manufacture, prépare son ouvrage intitulé *De la loi du contraste simultané des couleurs*, publié en 1839, date à laquelle la dernière tapisserie de la tenture tombe du métier ? Dans le contexte des grands débats au sein de la manufacture concernant l'utilisation d'un nombre infini de couleurs, le tissage d'après la série la plus connue de Rubens apparaît comme un défi technique voire comme une provocation envers ceux qui s'opposent à cette conception d'une tapisserie tissée avec minutie et en détail. Malheureusement pour la manufacture, les nouvelles couleurs et les nouveaux tons ne sont pas stables et noircissent rapidement. Ce dernier élément explique les fortes critiques à l'encontre de la production des tapisseries au XIX^e siècle et renforce en outre le débat sur la question des tissages fidèles ou non d'après des tableaux.

La tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis* est l'un des tissages les plus curieux et les plus intrigants de

l'époque. Pendant dix ans, elle occupe les métiers de la manufacture et ravive la production. Mais sans destination précise et d'une qualité insuffisante, elle tombe rapidement dans l'oubli. Le lancement du projet était pourtant noble. Dans le contexte de la Restauration, le tissage d'une tapisserie consacrée à un personnage royal de l'Ancien Régime est tout d'abord un choix légitime, car en faveur de la politique au pouvoir. Comme les autres sujets tissés sous la Restauration, il sert la propagande visant à 'restaurer' l'image de la royauté. Cela renforce en outre la notion royaliste tant par la représentation que par le médium même assimilé à l'Ancien Régime. Mais plus encore, c'est un médium de grandes valeurs technique et matérielle et servant parfaitement à montrer sa richesse et son pouvoir. Ces deux premières considérations n'expliquent néanmoins pas pourquoi la manufacture tisse cette série des tableaux de Rubens et pas une autre série royale. Quelques faits, comme le récent déplacement de la série vers le Musée du Louvre, la proposition du comte de Forbin en faveur du tissage de cette série et l'aménagement avantageux de la trappe de descente permettant de faire glisser les tableaux sur châssis, ont encouragé la fabrication de la tenture. Mais Rubens est surtout un artiste de grande notoriété internationale. Il me semble que cet élément d'internationalité était d'autant plus intéressant pour la manufacture qu'il lui permettait de mieux se profiler. Un autre élément concerne les qualités artistiques de Rubens. Il est connu en tant que maître de *couleur*, ce qui l'oppose à Raphaël, le maître du *disegno*. Ces deux éléments gagnent à être mentionnés, car ils sont au cœur d'un grand débat qui agite la manufacture et qui traite de l'importance du dessin vis-à-vis de la couleur dans la création des nouveaux modèles pour tapisserie. Ce tissage représente un défi technique permettant de démontrer que l'on peut 'égaler' la palette de Rubens en tapisserie. Il n'est donc pas surprenant que ce tissage ait enflammé ce débat.

1.4. Conclusion

Ce chapitre prouve que les reprises d'après des tableaux ou des tentures étaient une pratique courante pendant des siècles. Leurs réalisations sont principalement dues d'une part à la renommée de l'artiste et d'autre part à l'iconographie populaire. Ces deux éléments ainsi que l'importance de la tradition dans la fabrication des reprises au sein des Gobelins, jouent un rôle toujours aussi important au XIX^e siècle.

Par ailleurs, la Manufacture des Gobelins retisse sans cesse ses tentures anciennes ainsi qu'un grand nombre de tissages d'après des tableaux ou des fresques. Parmi les tentures retissées se trouvent celles de Le Brun, d'Audran, de Coppel, de de Troy, de Desportes et de

Boucher, pour n'en citer que quelques-unes. Parmi les tissages d'après les tableaux se trouvent entre autres des œuvres de Vien, d'Ehrmann et d'Ingres. Plus qu'aux siècles précédents, la manufacture se tourne vers le passé pour trouver des tableaux à tisser. C'est ainsi qu'elle tisse des œuvres d'un artiste flamand, Rubens, et d'artistes italiens comme Raphaël, Carravaggio, Le Corrège, Ghirlandajo, Titien, Reni et Romain. La notoriété internationale de Raphaël et ses œuvres ont prouvé, par le biais des multiples reprises en tapisserie, son succès illimité. Tisser du Raphaël semble être une garantie de réussite. La manufacture tisse également les œuvres du maître n'ayant jamais été mises sur métier, comme les quelques tableaux et les fameuses tapisseries feintes de la Villa Farnésine. Cette pratique est similaire avec un autre tissage important d'après Rubens. La manufacture choisit ici encore, non pas de réaliser une des ses quatre tentures, mais une série de tableaux illustrant *l'Histoire de Marie de Médicis*. Ce choix d'œuvres anciennes pouvant servir de nouveaux modèles à la manufacture est une pratique de production caractéristique du XIX^e siècle. Il s'agit d'une tactique permettant de renouveler la production de la manufacture sans être ni créateur ni novateur, sans exploiter le potentiel artistique actuel jugé insuffisant. Dans les deux cas, il s'agit d'un

défi technique et artistique. La manufacture imite les tableaux en tapisserie à l'aide d'un nombre illimité de couleurs et une précision éblouissante pour ensuite les présenter sur châssis et les encadrer dans des moulures dorées. La matière même de la tapisserie s'efface au profit d'une illusion rivalisant avec la peinture. Les techniques minutieusement développées et les prouesses chimiques dans la coloration des fils de laine, ont permis à la manufacture de rivaliser avec le *disegno* de Raphaël et le *colore* de Rubens. Cette ultime 'traduction' textile est poussée à l'extrême et provoque de nouveau beaucoup de débats. Une première critique adressée à la manufacture lui demande d'occuper les métiers de préférence avec de nouveaux modèles d'artistes contemporains et deuxièmement d'arrêter de retisser aussi servilement afin de respecter les caractéristiques textiles d'une tapisserie. Ces critiques sévères comme les débats nombreux et pertinents tout au long du XIX^e et du XX^e siècle ont éclipsé l'intérêt ces reprises. Dans le contexte de l'époque, les reprises ont permis de tester les capacités techniques et artistiques de la tapisserie.

À quel point la tapisserie peut-elle imiter un tableau ou une fresque ? Les tentatives ont été nécessaires pour définir les possibilités de la manufacture et pour en tirer les leçons.



Notes

10. DELMARCEL 2000.
11. DELMARCEL 1997 a, pp. 29–30 ; CAMPBELL, Thomas P., « Disruption and Diaspora. Tapestry Weaving in Northern Europe, 1570–1600 », dans : New York 2007, pp. 17–59.
12. FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY, vol. 2, 1903–1923, pp. 99–127.
13. BERTRAND 2007, p. 245 ; BERTRAND 2015.
14. Le nom du duc d'Antin : Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, marquis d'Antin, de Gondrin et de Montespan en 1701, puis duc en 1711.
15. LACORDAIRE 1853, p. 85.
16. Pradier traite dans sa thèse entre autres les *Chasses de Louis XV* d'après Oudry cf. PRADIER 2015. Parmi les nouvelles tentures figurent *l'Histoire d'Esther*, *l'Histoire de Jason et de Médée* d'après Troy ; le *Nouveau Testament* d'après Restout et Jouvenet ; et d'autres tapisseries d'après Charles Coypel, Carle Van Loo, Natoire,...
17. Il existe encore d'autres tapisseries tissées d'après des tableaux de Rogier van der Weyden cf. Louvain 2009, p. 248.
18. RAPP BURI et STUCKY-SCHÜRER 2001, pp. 41–76 ; aussi DE VOS 1999, pp. 345–354 ; CAMPBELL, Lorne, « Rogier van der Weyden and Tapestry », dans : Louvain 2009, pp. 238–250 ; Campbell suppose que plusieurs tapisseries furent exécutées d'après les peintures de Trajan et Herkenbald.
19. D'après Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, vers 1490–1520, laine, soie, or, argent, tapisserie, H. 295 cm x L. 261 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. OA 3999 ; DE VOS 1999, pp. 200–206 ; Louvain, 2009, pp. 403–405.
20. L'original se trouve au Museum of Fine Arts à Boston. Il existe également des copies au Groeningemuseum à Bruges, à l'Ancienne Pinacothèque de Munich et à l'Hermitage à Saint-Petersbourg. Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, vers 1435–1436, huile sur bois, H. 137.5 cm x L. 110.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, n° inv. 93.153 ; d'après Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, vers 1500, huile sur bois, H. 133 cm x L. 107 cm, Stedelijke Musea, Groeningemuseum, Bruges, n° inv. 74.GR00035.1 ; d'après Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, Alte Pinakothek, München, n° inv. WAF 1188 ; d'après Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, Hermitage, St. Pétersbourg, n° inv. 445.
21. KURZ 1967, pp. 150–162 ; SILVER 2006, pp. 26, 29 ; HEINZ 1963, pp. 220–223 ; JUNQUERA DE VEGA, HERRERO CARRETERO et DIAZ GALLEGOS, 1986–2000 : Vol.1, 1986, pp. 263–267 ; Madrid 2016 ; Jérôme Bosch, *Le Jardin de Délices*, 1500–1505, huile sur bois, H. 220 cm x L. 389 cm, Musée du Prado, Madrid, n° inv. P02823 ; d'après Jérôme Bosch, *Le Jardin de Délices*, 1550–1570, soie, laine, tapisserie, H. 288 cm x L. 490 cm, atelier à bruxellois (monogramme non identifié), Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid,

- n° inv. TA-36/4 10 004 013 ; Jérôme Bosch, *Défilé triomphal du chariot à foin*, vers 1516, huile sur bois, H. 147 cm x L. 212 cm, Musée du Prado, Madrid, n° inv. P02052 ; d'après Jérôme Bosch, *Défilé triomphal du chariot à foin*, 1550-1570, tapisserie, laine et soie, H. 291 cm x L. 372 cm, atelier bruxellois, Patrimonio Nacional, Madrid, n° inv. TA-36/3 10 004 012 ; Jérôme Bosch, *La tentation de saint Antoine*, 1506, huile sur toile, H. 131,5 cm x L. 53 cm et 119 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne, n° inv. 1498 Pint ; d'après Jérôme Bosch, *La tentation de saint Antoine*, 1550-1570, tapisserie, soie, laine, or et argent, H. 290 cm x L. 392 cm, atelier bruxellois (monogramme non identifié), Patrimonio Nacional, Real Silio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, n° inv. TA-36/3 10 004 012. Cette tapisserie fut récemment exposée à la Galerie des Gobelins à Paris : *Trésors de la Couronne d'Espagne*, 15 avril-4 juillet 2010 ; Pieter Brueghel l'Ancien, *La Vin de la Saint-Martin*, 1565-1568, huile sur toile, H. 148 x L. 270,5 cm, Musée du Prado, Madrid, n° inv. P8040 ; d'après Pieter Brueghel l'Ancien, *La fête de saint Martin*, 1550-1570, tapisserie, laine et soie, H. 293 cm x L. 365 cm, atelier bruxellois, Patrimonio Nacional, Madrid, n° inv. TA-36/1 10 005 803.
22. Léonard de Vinci, *La Cène*, 1494-1498, tempera sur gesso, H. 460 cm x L. 880 cm, Église Santa Maria delle Grazie, Milan. cf. Londres, 2010, p. 40.
 23. D'après Léonard de Vinci, *La Cène*, tapisserie, Pinacothèque, Musées du Vatican, Cité du Vatican, n° inv. 43 789 ; DELMARCEL 1999, pp. 69-70 ; DE STROBEL 1989, pp. 64-65, ill. 69.
 24. BERTRAND, Pascal-François, « A Question of Scale : Was It Necessary to Weave Poussin's Paintings », dans : CAMPBELL, CLELAND e.a. 2010, pp. 84-101.
 25. Delmarcel explique que la plupart des tapisseries furent inspirées de gravures exécutées d'après les tableaux originaux. Il existe également d'autres tapisseries d'après Rubens à Valetta cf. DELMARCEL 1997 b, pp. 136-143.
 26. Anvers 1997, pp. 144-148 ; Pierre Paul Rubens, *L'Annonciation*, vers 1628, huile sur toile, H. 310 cm x L. 187,6 cm, Rubenshuis, Anvers, n° inv. S112 ; d'après Pierre Paul Rubens, *L'Annonciation*, 1700, laine, soie, tapisserie, H. 610 cm x L. 520 cm, atelier bruxellois de Judocus De Vos, St. John's Co-Cathedral, Valetta (Malta)
 27. Anvers 1997, pp. 149-151 ; la tapisserie s'inspire de deux tableaux de Rubens : Pierre Paul Rubens, *L'Adoration des Bergers*, vers 1615, huile sur toile, H. 340 cm x L. 248 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen, n° inv. 803.6 et Pierre Paul Rubens, *L'Adoration des Bergers*, huile sur toile, mesures ?, National Galleries of Scotland, Edinburgh ; d'après Pierre Paul Rubens, *L'Adoration des Bergers*, 1700, laine, soie, tapisserie, H. 610 cm x L. 670 cm, atelier bruxellois de Judocus De Vos, St. John's Co-Cathedral, Valetta (Malta).
 28. Pierre Paul Rubens, *L'Adoration des mages*, vers 1617-1618, huile sur toile, H. 251 cm x L. 328 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon, n° inv. A 118 ; d'après Pierre Paul Rubens, *L'Adoration des Bergers*, 1700, laine, soie, tapisserie, H. 610 cm x L. 670 cm, atelier bruxellois de Judocus De Vos, St. John's Co-Cathedral, Valetta (Malta)
 29. Pierre Paul Rubens, *L'Élévation de la croix*, vers 1609-1610, huile sur toile, H. 462 cm x L. 341 cm, Cathédrale Notre-Dame, Anvers ; d'après Pierre Paul Rubens, *L'Élévation de la croix*, 1700, laine, soie, tapisserie, atelier bruxellois de Judocus De Vos, H. 510 cm x L. 670 cm, St. John's Co-Cathedral, Valetta (Malte)
 30. Guido Reni, *Madonna addolorata*, 1635, tableau, H. 62 cm x L. 53 cm, Collezione Salina Brazzetti, Bologna cf. PEPPER 1984, p. 276, n° 155.
 31. « L'arazzeria di San Michele », dans : DE STROBEL 1989, pp. 51-74.
 32. STANDEN 1985, vol. 2, pp. 806-813.
 33. BARBILLON 2009 - avec des références aux écrits d'Albert Boime, Pierre Vaisse, Paul Duro, Robert Scherkl sur le Musée des Copies.
 34. WELLS 2014 ; Troyes/Le Cateau-Cambrésis 2014.
 35. D'après Pierre Paul Rubens, *Portraits de Jacqueline van Caestre, comtesse de Cordes et de Charles de Cordes*, entre 1870 et 1890, huile sur toile, deux cartons pour tapisseries, H. 75 cm x L. 59 cm, en vente en 2005 cf. Cat. de vente Paris 2005, p. 114, n° 286 ; « Il y a quelques années, cette manufacture exposait à Paris une copie de Rembrandt. » cf. DESTREE 1905, p. 16 ; reprise d'après Pierre Paul Rubens, *L'échange des deux princesses de France et d'Espagne sur la Bidassoa à Hendaye, le 9 novembre 1615* (Série de Maria de Médici), huile sur toile, H. 394 cm x L. 295 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 1782 ; reprise d'après Antoine Van Dyck, *Charles Ier, roi d'Angleterre*, vers 1635, huile sur toile, H. 266 cm x L. 207 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 1236 cf. Boutique de foire de la Manufacture royale Braquenié & Cie de Malines à l'exposition universelle de Bruxelles en 1910.
 36. Pour plus d'informations sur les quatre tentures d'après Rubens : *L'Histoire de Decius Mus*, *L'Histoire de Constantin*, *le Triomphe de l'Eucharistie*, *L'Histoire d'Achille* cf. Anvers 1997 ; BERTRAND 2007, FÉLIBIEN 1972.
 37. En 1623, les cartons originaux furent obtenus à Gênes par le futur roi Charles I^{er}, prince de Wales. La nouvelle manufacture, fondée en 1619 sous la direction de Francis Crane, réalise une tenture pour Charles I^{er}. Jusqu'à aujourd'hui, les cartons sont en possession de la cour d'Angleterre, mais en prêt permanent au Victoria and Albert museum à Londres. Pour plus d'informations sur les cartons et les tapisseries originaux cf. SHEARMAN 1972 ; FERMON 1996 ; WEDDIGEN 1999, pp. 268-284 ; CAMPBELL, Thomas P., « The Acts of the Apostles Tapestry and Raphael's Cartoons », dans : New York 2002, pp. 187-223 ; Londres, 2010.
 38. DELMARCEL 1999, p. 143.
 39. DELMARCEL 1999, p. 142.
 40. En France, d'autres manufactures ont aussi réalisé des tentures des *Actes des Apôtres* : Jean Lefebvre, installé depuis 1655 aux Galeries du Louvre, réalisa à partir de 1655 pour le cardinal Jules Mazarin (1602-1661) sept tapisseries pour une tenture de dix tapisseries. Les trois autres tapisseries auraient été produites par la manufacture anglaise de Mortlake. Mazarin a légué la tenture au cardinal-neveu marquis de Mancini. Elle se trouve aujourd'hui au Palazzo Ducale d'Urbino. Les modèles seraient réalisés d'après l'ancienne tenture de François I^{er}, les bordures seraient anglaises. Une autre tenture de sept tapisseries fut réalisée par un atelier parisien avant 1661, la septième ayant été ajoutée en 1683 par l'atelier de Jean Souët. La tenture ornait la collection du Surintendant des Finances de Louis XIV, Nicolas Fouquet (1615-1680). Aujourd'hui, elle est conservée en partie au Mobilier national à Paris (n° inv. GOB 17 à GOB 19). Le Mobilier national conserve encore une autre tenture des *Actes des apôtres* exécutée probablement par un atelier parisien (n° inv. GOB 1. à GOB. 3). La Manufacture de Beauvais, sous l'administration de Philippe Béhagle, réalisa vers 1692 une tenture de huit pièces d'après les cartons des premiers pensionnaires de l'Académie de France, peints d'après les tapisseries originales du Vatican. Ces cartons restent à Beauvais, puis sont transférés en 1752 à la cathédrale de Meaux où ils demeurent jusqu'en 1830. Depuis 1695, la tenture fut exposée dans la cathédrale de Beauvais et est maintenant en dépôt dans la Galerie de la Tapisserie à Beauvais. Béhagle fait retisser par la suite encore deux tapisseries de cette tenture (GMTT 21/1 et GMTT 21/2). cf. Paris 1983, pp. 242-245.
 41. La tenture des *Actes des apôtres* dans la collection de François I^{er} fut détruite en 1797 victime de la Révolution française et de la destruction des 'symboles' de l'Ancien Régime. (P. II, C. 1)
 42. La première tenture des *Actes des apôtres* réalisée par la Manufacture des Gobelins fut tissée dans différents ateliers : trois tapisseries dans l'atelier de Jean Jans, père ; deux dans l'atelier de Jean Jans, fils ; trois dans l'atelier de Jean Lefebvre et deux dans l'atelier d'Henry Laurent. Selon Lacordaire, ce retissage est fait « d'après Raphaël et une ancienne tenture de la couronne copiée, dit-on, par le frère Luc, de l'ordre de Saint-François. » cf. LACORDAIRE 1853, p. 60. Lacordaire tire cette information « d'un mémoire ou inventaire de M. Mesmym, premier secrétaire des bâtiments, et des pièces originales qui ont servi à la rédaction de ce mémoire. »
 43. Les cartons soi-disant furent réalisés par Charles Errard

- (1606–1689) ou plutôt par les pensionnaires dont il avait la charge à l'Académie de France à Rome (aujourd'hui la Villa Médicis). Les pensionnaires effectuèrent des copies des dix tapisseries du Vatican. Ils les envoyèrent à Paris en 1670 et ensuite à la Manufacture de Beauvais qui en réalisa vers 1692 une première édition. Cette commission, les copies peintes d'après les tapisseries originales des *Actes des apôtres*, peut bien être l'une des premières commissions de l'Académie de France. La fondation de l'Académie date de 1666 et les dix cartons furent déjà copiés en 1670 d'après les tapisseries originales envoyées à Paris. Ceci peut être un indicateur de l'importance de cette tenture pour la France et ses artistes.
44. Les cartons 'dits d'Errard' sont renvoyés en 1854 à Meaux où ils demeurent jusqu'en 1889. Ils retournent à la Manufacture des Gobelins après 1888 et ensuite au Musée du Louvre entre 1903 et 1941. Premiers pensionnaires de l'Académie de France, 8 cartons d'après les tapisseries des *Actes des apôtres* de Raphaël, 1666–1673, cartons, mesures diverses, Musée du Louvre, Paris, inv. 20 776 à 20 783 ; cf. COMPIN et ROQUEBERT, 1986, pp. 328–329.
 45. À la demande du roi William III (1650–1720), Sir Christopher Wren et William Talman créent en 1699 la galerie des cartons des *Actes des apôtres* au Hampton Court Palace. En 1763, sous le règne du roi George III (1738–1820), les cartons sont transférés vers Buckingham House et ne retournent au Hampton Court Palace qu'en 1804 pour finalement être prêtés par la famille royale en 1865 au South Kensington museum à Londres, aujourd'hui le Victoria and Albert Museum où ils demeurent toujours. cf. EVANS, Mark, « The 'afterlife' of the Cartoons, 1600–1865 », dans : Londres 2010, pp. 57–62.
 46. REINHARDT 1874, pp. 285–296. Dans la Stanza d'Eliodoro se trouvent également des tapisseries feintes au plafond.
 47. Paris 1983, p. 245.
 48. Paris 1983, pp. 246–248.
 49. Cette villa fut construite entre 1508 et 1511 par Baldassare Peruzzi pour le banquier Agostino Chigi. Le cardinal Alessandro Farnese, qui a donné son nom à l'édifice, s'y installe en 1934.
 50. Paris 1983, pp. 249–250 ; d'après Raphaël, *Jupiter consolant l'Amour* (Tenture de *La Farnésine*), 1849–1852, laine et soie, tapisserie, H. 261 cm x L. 230 cm, atelier de Charles Duruy, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB. 80, d'après Raphaël, *Adieux de Vénus à Cérès et Junon* (Tenture de *La Farnésine*), 1849–1853, laine et soie, tapisserie, H. 261 cm x L. 225 cm, atelier de Louis Laforest, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. 53 ; les tapisseries concernées ne sont pas reprises dans le catalogue de l'exposition cf. Paris 2011.
 51. CALMETTES 1912, pp. 325 (*Vierge au poisson*), 327 (*Transfiguration*), 329 (*Sainte Famille de François I^{er}*), 367 (*Madone Sixtine*) ; « N° La Sainte-Famille, d'après une copie du tableau de Raphaël, prêtée par M. Gatteaux » cf. Paris 1832, p.37 ; Vittet a écrit un article spécifiquement sur la tapisserie avec la Vierge au poisson cf. VITTET 2012, p. 15.
 52. CALMETTES 1912, p. 1.
 53. CALMETTES 1912, p. 1.
 54. THUILLIER, Jacques « Raphaël et la France. Présence d'un peintre », dans : Paris 1983, p. 11.
 55. Stuttgart 2001.
 56. Raphaël, *La Sainte Famille/La Grande Sainte Famille de François I*, 1518, H. 207 cm x L. 140 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 604 cf. BREJON DE LAVERGNÉE et THIÉBAUT 1981, pp. 221–222 ; le tableau fut commandé en 1518 par le pape Léon X pour être offert à la reine de France à l'occasion du mariage de Laurent de Médicis, neveu du pape, avec Madeleine de La Tour d'Auvergne ; Raphaël, *Petit saint Michel*, 1503–1505, huile sur bois, H. 31 cm x L. 26 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 608 ; Raphaël, *Saint Michel terrassant le démon ou Grand saint Michel*, 1518, huile sur toile, H. 268 cm x L. 160 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 610.
 57. VASARI 1842, p. 204 ; Anonyme 1833, p. 101.
 58. THUILLIER, Jacques, « Raphaël et la France. Présence d'un peintre », dans : Paris 1983, p. 12.
 59. ROSENBERG 1995.
 60. *La Transfiguration* est envoyée au Museum Central des Arts (Musée du Louvre) en 1797 sous le traité de Tolentino et retourne en 1817 à la Pinacothèque du Vatican à Rome ; *La Vierge au Poisson* reste au Museum Central des Arts jusqu'en 1818 avant d'être envoyée à El Escorial cf. BELLOC 1833, pp. V, 21–24.
 61. FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY, vol. 2, 1903–1923, p. 43.
 62. BELLOC 1833, p. 4.
 63. LACORDAIRE 1855, pp. I-II.
 64. Anonyme 1833, pp. 99–205 (sur la *Mort d'Ananie*), pp. 203–205 (sur le *Sacrifice de Lystre*), pp. 379–381 (sur la *Pêche miraculeuse*) ; Anonyme 1835, pp. 392–294 (sur *Saint Paul prêchant à Athènes*)
 65. QUATREMÈRE DE QUINCY 1824.
 66. PASSAVANT 1839–1858 ; PASSAVANT 1860.
 67. MÜNTZ 1881 ; MÜNTZ 1882.
 68. BELLOC 1833, pp. 4–5.
 69. Par ailleurs, Jones et Penny proposent que les dessins perdus de l'*Histoire de Psyché* de Raphaël dont le Maître de Die a tiré des gravures, fussent conçus en tant que cartons pour des tapisseries pour la loggia de Chigi cf. CAMPBELL, Thomas P., « The Acts of the Apostles Tapestries and Raphael's Cartoons », dans : New York 2002, p. 196 ; JONES, Roger et Nicholas PENNY, *Raphael*, 1983/7, pp. 147–154 ; pour plus d'information sur l'iconographie de la loggia cf. MAREK 1984, pp. 257–290.
 70. Archives Mobilier national, G. 320, f°6 ; Paris 1893, p. 249.
 71. Selon Lacordaire, la tapisserie fut faite à partir de vingt-huit gammes de vingt-quatre tons chacune. Les carnations, à elles seules, comptent vingt-deux gammes ou cinq cent vingt-huit tons créés exprès par la teinturerie de la manufacture en sus des couleurs déjà en stock cf. LACORDAIRE 1853, p. 181.
 72. Archives Mobilier national G.320 f°60 ; Paris 1983, p. 249.
 73. FÉLIBIEN 1972, pp. 281–282.
 74. Paris 1983, p. 244.
 75. CALMETTES 1912, pp. 10–11.
 76. CALMETTES 1912, p. 1.
 77. Arch. Nat, O² 877 cf. Beauvais 1996, p. 98.
 78. Rubens a créé en tout les cartons de quatre tentures : *l'Histoire de Decius Mus*, *l'Histoire de Constantin*, *Le triomphe de l'Eucharistie* et *l'Histoire d'Achille* cf. Anvers 1997.
 79. La tenture est réalisée à Paris, dans la manufacture de l'anversois Marc Comans (1563–1644) et de son beau-frère Frans van der Plancken ou François de la Planche (1573–1627) vers 1622 et 1625. L'*editio princeps* est conservée au Philadelphia Museum of Art, n° inv. 1959-78-1 à 1959-78-7 cf. BROSENS 2007–2008, pp. 166–182.
 80. *Les trois parques filant le destin de la reine Marie de Médicis sous la protection de Jupiter et de Junon, La naissance de Marie de Médicis, L'éducation de Marie de Médicis, Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis, Le mariage par procuration de Marie de Médicis, Le débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille, le 3 novembre 1600, L'entrevue du roi et de Marie de Médicis à Lyon, le 9 décembre 1600, La naissance de Louis XIII à Fontainebleau, le 27 septembre 1601, Henri IV part pour la guerre d'Allemagne et confie le gouvernement à la reine, le 20 mars 1610, Le couronnement de Marie de Médicis, le 13 mai 1610, L'apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de Marie de Médicis, le 14 mai 1610, Le conseil des dieux, La prise de Juliers, le 1 septembre 1610, L'échange des deux princesses sur la rivière d'Andaye, le 9 novembre 1615, La félicité de la Régence, La majorité de Louis XIII, le 20 octobre 1614, Marie de Médicis s'enfuit du Châteaueu de Blois, Le traité d'Angoulême, le 30 avril 1619, La conclusion de la paix à Angers, La parfaite réconciliation de Marie de Médicis avec son fils après la mort du connétable de Luynes, le 15 décembre 1621, Le Temps découvre la Vérité, un portrait de Marie de Médicis, sous la figure de Bellone et les portraits de ses parents, François I^{er} de Médicis (1541–1587) et Jeanne d'Autriche (1548–1578).*
 81. FOUCART 1993, p. 108. Pour plus d'information sur la série de l'*Histoire de Marie de Médicis* cf. THUILLIER et FOUCART

- 1969 ; MILLEN et WOLF 1989. Pour la première monographie au XIX^e siècle sur cette série cf. SAINT-PLANCHEZ 1882.
82. FOUCART 1993, p. 108.
 83. CALMETTES 1912, p. 308.
 84. La tenture des Solennités était prévue pour être exposée à l'occasion des Fête-Dieu, des cérémonies publiques ou privées. Le projet ne verra pas le jour, car les églises qui devaient envoyer les tableaux devant servir de modèles aux lissiers refusent d'y participer. cf. CALMETTES 1912, p. 308 ; Louis de Forbin, élève de Jacques-Louis David, a agrandi le Musée du Louvre et a établi un musée au palais du Luxembourg pour y exposer les œuvres des peintres vivants. Sur Forbin cf. FAYOT 1841, pp. 198–199.
 85. ROTOIRS 1830, p. 13.
 86. À l'Exposition des Manufactures Royales le 1^{er} mai 1835 au Musée du Louvre sont présentées six tapisseries de la tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis : Naissance de Marie de Médicis à Florence, le 26 avril 1573 ; Conclusion de la paix ; Portrait en pied de Marie de Médicis sous la figure de Bellone : Mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis à Lyon, le 9 décembre 1600 ; Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis ; Henri IV partant pour la guerre d'Allemagne et confiant à Marie de Médicis le gouvernement du royaume* cf. Paris 1835, pp. 35–42 ; CALMETTES 1912, pp. 307–313.
 87. Déçue par les mauvaises réactions récoltées à l'exposition des produits des Manufactures royales en 1835 et par l'instabilité des tons utilisés, la manufacture refuse de continuer le tissage des tapisseries suivantes cf. CALMETTES 1912, p. 309.
 88. Cinq tapisseries d'une tenture composée de treize pièces furent exposées à l'exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie d'août 1876 : N° 100 *Naissance de Marie de Médicis*, N° 101 *Henri IV recevant le portrait de Marie de Médicis*, N° 102 *Mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis à Lyon, le 9 décembre 1600 ou Le mariage par procuration*, N° 103 *Naissance de Louis XIII*, N° 104 *Henri IV confie à Marie de Médicis le gouvernement du royaume* cf. Paris 1876 a, p. 164 ; Selon Calmettes, *Le mariage de Marie de Médicis à Lyon* et *Le mariage par procuration* sont tous les deux exposés à l'exposition de l'Union centrale des Produits de l'Industrie en août 1876, ce qui est contredit par le catalogue de l'exposition de 1876. Seul un des mariages fut exposé cf. CALMETTES 1912, pp. 310–311.
 89. Beauvais 1996, p. 44 ; CALMETTES 1912, p. 313. Aujourd'hui, la tenture complète est conservée au Mobilier national.
 90. BERTRAND 2005, p. 99.
 91. CALMETTES 1912, p. 261.
 92. BROSENS 2007–2008, pp. 166–182 ; BROSENS 2011.
 93. CALMETTES 1912, p. 308.

Chapitre 2

Portraits tissés



« Combien prennent pour des peintures ces portraits en tapisserie des Gobelins ? »⁹⁴

Qui dit 'portraits tissés' ou « tapisseries-portraits » dit XIX^e siècle.⁹⁵ Et pourtant, à travers les siècles de l'histoire de la tapisserie, il existe de nombreux portraits tissés. On observe cependant que la production de portraits individuels tissés a augmenté depuis la seconde moitié du XVIII^e et surtout au cours de l'époque qui nous intéresse. Quelles raisons se cachent derrière ce succès ?

La 'sainte face', la *vera icon*, est absolument indissociable du médium textile. Presque aucun autre médium n'est capable de mieux représenter et de renforcer la *vera icon* par la mise en abyme. Un bel exemple est celui de la tapisserie du Metropolitan Museum of Art de New York où la *vera icon* devient tangible sans exister réellement.⁹⁶ (Fig. 108) En effet, le portrait tissé possède un réel sens biblique, mais nous ne cherchons pas ici à développer la question. Essentielle ici est plutôt la prise en compte de l'existence ancienne des portraits tissés. Une récente conférence internationale organisée à Lyon en 2010 et ayant pour titre *Portrait et tapisserie* a été entièrement consacrée à la question.⁹⁷ On a pu en conclure que des portraits figurent sur des tapisseries, et probablement beaucoup plus souvent qu'on ne l'admet et qu'on ne le croit. La seule différence entre la production des portraits tissés Renaissance ou baroques et ceux de la fin du XVIII^e et surtout du XIX^e siècle est la réalisation de portraits tissés individuels, produits en plus grande quantité. Malgré son succès, cette production a souvent été l'objet de critiques. C'est ce qui ressort d'une réponse du baron des Rotours, directeur des Gobelins. Il profite de sa *Notice* de 1830 pour donner son point de vue :

« On dit souvent avec raison, mais non pas toujours sans reproche, que les portraits *sont du domaine de la peinture* : nous en convenons ; mais nous n'admettons pas que cette règle soit sans exception ; et peut-être trouverait-on les portraits en *tapisserie* moins coupables, si l'on voulait bien considérer 1^o que ces portraits (comme ceux en mosaïque) ne sont jamais, ne peuvent jamais être que des *copies* ; 2^o que les copies (même en peinture) ne valent presque jamais les originaux ; 3^o que la peinture elle-même, quand elle use du privilège de *copier* la nature, reste toujours plus ou moins au-dessous de son modèle ; 4^o qu'enfin il faut, en toutes choses, tenir compte de la difficulté vaincue ; et que, si l'on peut applaudir le musicien qui parvient à imiter les sons d'un



Fig. 108. D'après Bernard van Orley, *Sainte-Véronique*, ca. 1520, laine, soie et or, tapisserie, H. 172,7 cm x L. 129,5 cm, atelier Bruxellois, The Metropolitan Museum of Art, New York City, n^o inv. 41.190. 80.

instrument avec un autre, on doit pardonner à la *tapisserie*, non pas de *faire* des portraits (cela lui est impossible), mais d'en copier ou plutôt d'en *traduire* quelquefois. Au surplus, cette *licence*, qu'on a dénoncée dans ces derniers temps comme un abus tout au moins ridicule, n'est pas une innovation ni une *invention* qu'on puisse nous attribuer : c'est l'observation d'un usage aussi ancien que la manufacture des Gobelins. »⁹⁸

Pour le baron des Rotours, les portraits tissés sont bien évidemment des copies d'après tableaux, mais en rien une innovation, car au cours de l'histoire de la tapisserie des portraits ont été inclus dans les tapisseries. Mais le baron des Rotours veut surtout souligner la prouesse artistique et technique avec laquelle les lissiers



Fig. 109. D'après un artiste inconnu, *Portrait de George II*, 1732–1737, laine et soie, tapisserie, H. 75,6 cm x L. 60,3 cm, atelier de Robert Baillie, lissier John van Beaver, Dublin, The Metropolitan Museum of Art, New York City, n° inv. 64.101.1331 a,b.

'traduisent' le portrait du tableau en tapisserie. L'habileté et la virtuosité du médium capable de copier un portrait sont ici en cause et le frappent. Elles garantissent, selon lui, la prospérité de la manufacture. Une analyse intéressante, qui renferme sans doute l'une des raisons pour lesquelles les 'portraits tissés' remportaient un tel succès. Une analyse plus poussée s'impose.

2.1. Portraits tissés au XIX^e siècle

Il a déjà été mentionné dans l'introduction que dans les tapisseries anciennes les portraits tissés n'étaient pas si exceptionnels. Et pourtant, ils sont bien souvent attribués à la production du XIX^e siècle. La raison en est que, au XIX^e siècle, la production de ce type de tapisserie était abondante. Or les premiers exemples de portraits tissés individuels furent réalisés, pour la plupart, comme on a pu le voir plus haut, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle.⁹⁹ Anciennement, les portraits étaient incorporés à un ensemble de figures intégrées



Fig. 110. D'après artiste inconnu, *Portrait de la comtesse Elizaveta Romanovna Vorontsova* (1739–1792), 1762, laine et soie, tapisserie, H. 108 cm x L. 86,4 cm, atelier de Jean Baptiste Rondet, Manufacture impériale russe de tapisserie, Saint-Petersbourg, n° inv. 62.105.

à la représentation d'un événement. Alors qu'anciennement les têtes de certains personnages figurant sur la tapisserie étaient plutôt des figurants 'reconnaissables', les portraits des XVIII^e et XIX^e siècles sont tissés en tant que portraits en soi.¹⁰⁰ Dans un portrait tissé, comme dans un portrait peint, le personnage individualisé est rendu au centre, debout ou assis, le plus souvent seul, en buste, à mi-corps (jusqu'aux genoux) ou en pied. L'un des plus anciens exemples de portraits tissés indépendants, réalisés à la Manufacture des Gobelins représente *Louis XV* (1763) d'après le tableau de Louis-Michel Van Loo (1707–1771). Le Metropolitan Museum of Art conserve aussi un exemple irlandais et un exemple russe du XVIII^e siècle. (Fig. 109–110) Leur exécution réaliste montre avec quelle précision les lissiers parvenaient à rendre les visages.

Au XIX^e siècle, les portraits tissés en plus grand nombre représentent des personnalités politiques comme les empereurs Napoléon I^{er} et ses épouses, Napoléon III et son épouse Eugénie et des membres de la famille royale. C'est ainsi que Napoléon I^{er} et ses deux épouses Joséphine et Marie-Louise ont chacun fait tisser un portrait en buste et un autre en pied, et que le Metropolitan Museum of Art conserve un portrait tissé en pied de Napoléon I^{er} en costume de sacre, d'après



Fig. 111. D'après François Gérard, *Portrait de Napoléon I^{er} en sacre*, 1808–1811, laine, soie et or, tapisserie, H. 268,6 cm x L. 192,4 cm (avec cadre), atelier de Michel Henri Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, The Metropolitan Museum of Art, New York City, n° inv. 43.99.



Fig. 112. D'après Franz Xaver Winterhalter, *Portrait en pied de Napoléon III*, 1858–1860, laine et soie, tapisserie, H. 241 cm x L. 159 cm (sans cadre), Manufacture des Gobelins, Paris, Musées et domaine nationaux de Compiègne – Château de Compiègne, n° inv. C967c.

Inscriptions : en bas à gauche : GOBELINS.1860.FL. COLLIN.



Fig. 113. D'après Franz Xaver Winterhalter, *Portrait en pied de l'impératrice Eugénie*, 1858–1860, laine et soie, tapisserie, H. 241 cm x L. 159 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Musées et domaine nationaux de Compiègne – Château de Compiègne, n° inv. C. 944c.

Inscriptions : en bas à gauche : GOBELINS.1860. MUNIER.



Fig. 114. Artiste inconnu, *Portrait d'une femme avec chapeau en ovale*, date ?, tapisserie, H. 158 cm x L. 113 cm. Manufacture Braquenié & Cie, Vente Sotheby's : Fine European Furniture and Clocks, Amsterdam lundi 16 avril 2007, lot 208. Inscriptions : Braquenié & Cie

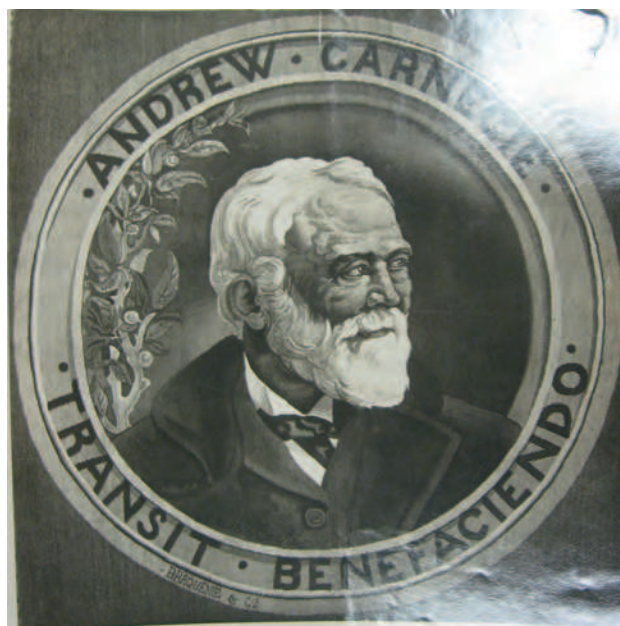


Fig. 115. Artiste inconnu, *Andrew Carnegie*, s.d., tapisserie, Manufacture Braquenié et Cie, lieu de conservation inconnu. Inscriptions : .ANDREW. CARNEGIE. .TRANSIT.BENEFACIENDO. BRAQUENIE & CIE

François Gérard (1770–1834).¹⁰¹ (Fig. 111) Napoléon I^{er} choisit toutefois aussi une représentation plus traditionnelle en se faisant représenter 'en scène' dans sa série intitulée *Histoire de Napoléon I^{er}*. (Fig. 8–9) (P. II, C. 1) Il rejoint ainsi la série traditionnelle des suites dans lesquelles des personnalités comme le pape Urbain VIII et les rois Louis XIV, Louis XV et Henri IV se firent représenter en action, portraiturées au cours des moments importants de leur vie.¹⁰² Ses successeurs s'écarterent de cette manière traditionnelle et ne se firent plus portraiturer solennellement que dans des tapisseries. C'est ainsi qu'il existe des exemples de portraits tissés de Louis XVIII en pied, d'après Robert Lefèvre (1755–1830) et en buste d'après Gérard, de Charles X, d'après Gérard en pied et en buste, de Louis-Philippe en pied et de Napoléon III et de son épouse Eugénie, d'après Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) eux aussi en pied et en buste.¹⁰³ (Fig. 112–113) Les portraits des membres de la famille royale, celui de Louis XVI d'après Antoine-François Callet (1741–1823) et le *Portrait de Marie-Antoinette* d'après Vigée Le Brun, étaient bien entendu toujours en vogue sous les régimes monarchiques du XIX^e siècle.¹⁰⁴ Appartiennent également aux portraits tissés, quelques portraits de comtes, de ducs et de duchesses et parmi eux le comte d'Artois d'après Gérard, la duchesse de Berry et ses enfants d'après le même et le duc et la duchesse d'Angoulême, respectivement d'après Paul Delaroche (1797–1856) et d'après Gros ainsi que des personnalités qui furent à la base de la Manufac-

ture des Gobelins comme le roi Louis XIV, le premier peintre Le Brun et le Premier ministre Colbert.¹⁰⁵ Il est curieux de constater que depuis l'origine de la République, aucune personnalité républicaine n'ait commandé son portrait tissé, peut-être en raison de sa référence trop manifeste à l'iconographie monarchique ou impériale. Reste la question primordiale de savoir pourquoi au XIX^e siècle, et plus particulièrement au sein de la Manufacture des Gobelins, furent produits tant de portraits tissés. L'une des raisons principales pouvant être relevées, est la vogue pour ces réalisations comme cadeaux diplomatiques à offrir lors des visites officielles de personnalités françaises en mission à l'étranger, à l'occasion d'importantes rencontres bilatérales ou encore comme cadeau de bienvenue à remettre à des personnalités étrangères en visite en France. La remise de tapisseries offertes en cadeau fait partie d'une tradition séculaire pouvant servir à raffermir les liens idéologiques et politiques entre deux pays. Le pouvoir d'une œuvre d'art fort coûteuse ne peut donc pas seulement, par son iconographie, impliquer une amitié ou certaines valeurs, mais, étant donné la haute valeur financière d'une tapisserie, peut également enrichir le bénéficiaire. C'est ainsi que des portraits tissés de Napoléon I^{er} ou de son épouse Joséphine furent offerts en 1811, en guise de cadeaux diplomatiques et de propagande, à la reine Hortense, à la princesse Pauline, à la reine d'Espagne et au prince-archichancelier Cambacérès. Un *portrait en buste de Louis XVIII* fut envoyé en 1816 au duc de

Cambridge, et un *Portrait de Marie-Antoinette entourée de ses enfants* offert en 1868 et en 1900 respectivement à l'empereur d'Autriche et à l'impératrice de Russie.¹⁰⁶ D'autres portraits tissés restèrent en France afin d'embellir les expositions nationales et universelles. C'est ainsi que les portraits tissés servaient souvent de cheval de bataille dans les stands des manufactures impériales, royales ou nationales (les titres changeant au gré des situations politiques) : par exemple les portraits tissés présentés lors des Expositions des manufactures royales (1819, 1823, 1824, 1828, 1829, 1830, 1835, 1840, 1844), lors des rétrospectives à la Galerie des Gobelins en 1816 et en 1860, aux expositions universelles de 1878 et de 1900 et lors des rétrospectives de l'Union Centrale en 1876. Ces portraits tissés sont le plus souvent exposés comme exemples de la production 'raffinée'.¹⁰⁷ Et c'est précisément ce dernier élément qui nous fournit une deuxième et importante raison du succès des portraits tissés. Un nouveau médium, la photographie, devient au XIX^e siècle un sérieux concurrent. Il est introduit dans les années 1820 et 1830, et sert presque immédiatement à réaliser les premiers portraits photographiques.¹⁰⁸ La photographie a l'avantage de pouvoir fournir rapidement un portrait réaliste et fiable de n'importe qui. Le seul problème était leur format alors relativement petit et uniquement en noir et blanc. Le nouveau médium devait cependant encore faire les preuves de sa qualité et de sa durabilité. Or, au cours des premières décennies de la photographie, il était impossible de fournir cette garantie. Le choix fait par les représentants de l'autorité de ne pas utiliser la photographie comme moyen de propagande avait donc pour cause certains défauts, comme la taille, la couleur et la durabilité de ce nouveau matériau. Le premier qui l'utilise assez régulièrement est Napoléon III dont les Musées et les domaines nationaux de Compiègne – Château de Compiègne conservent une grande partie de la collection de photos le représentant. Ceux qui incarnent l'autorité, au XIX^e siècle, restent donc fidèles au portrait peint ou au portrait tissé pour leur durabilité en laine et soie. Dans le cas de la France et de la Belgique, il s'agit en outre d'un médium à forte connotation nationale. Se faire tisser en tant que représentant de l'autorité française ou belge au XIX^e siècle témoignait de la fierté quant à cet important médium artistique et historique. Enfin, il existait une sorte de rivalité entre les nouveaux médias et les progrès réalisés dans les artisanats classiques et traditionnels. C'est ainsi que, grâce à l'évolution de la technique et de la chimie, les manufactures de tapisseries ne pouvaient pas seulement tisser avec beaucoup plus de finesse, mais disposaient également d'un nombre incalculable de couleurs leur offrant d'innombrables possibilités. Des tableaux étaient donc reproduits avec une telle minutie que le spectateur avait parfois du mal à déceler s'il s'agissait d'une tapisserie ou d'un tableau.

Il en va de même lorsqu'on tente des expériences en matière de reproduction précise d'une photo en tapisserie, comme cela se fait beaucoup, surtout aujourd'hui. Le savoir-faire des manufactures de tapisseries du XIX^e siècle, qui leur donnait la possibilité de tisser des portraits extrêmement fidèles grâce à certaines innovations techniques et chimiques, constitue donc un troisième facteur jouant en faveur de leur succès. Et ce succès était tel que, lors de sa restauration par Félix Duban (1797–1870) (1849–1851), la galerie d'Apollon, la galerie la plus célèbre du Musée du Louvre, en fut entièrement décorée (1854–1863).¹⁰⁹ Vingt-huit portraits tissés représentant des rois et des artistes ayant contribué à la construction et à la décoration du palais du Louvre y figurent en buste ou à mi-corps.¹¹⁰ (Fig. 1) Il va de soi qu'on aurait pu y suspendre les tableaux des artistes, auteurs des cartons de tapisserie. Le futur empereur Napoléon III a cependant explicitement choisi ce médium national et historique, si riche à l'époque de nouveautés techniques et chimiques, de raffinement et de réalisme.

L'histoire de la tenture belge des *Serments et métiers* de la salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles va dans le même sens. Elle concerne des portraits tissés reconnaissables devant représenter quelques corporations belges. (Fig. 116–117) Une étude de cas leur sera consacrée ci-dessous. Le Palais de Justice de Bruxelles choisit lui aussi de représenter les grands noms du monde juridique belge à travers un médium national, historique, prestigieux, durable et raffiné. Les cinq magistrats, Stockmans, Wielant, de Damhouder, Defacqz et de Gerlache, sont tissés d'après Geets. (Fig. 41–45) Par ailleurs, seuls deux portraits tissés de la Manufacture Braquenié sont connus jusqu'à présent. L'un est anonyme, mais au regard de la signature, il est établi qu'il a été tissé chez Braquenié. (Fig. 114) L'autre est le portrait d'Andrew Carnegie (1835–1919). (Fig. 115) Les portraits tissés ne sont donc pas l'exclusivité d'une manufacture d'état. Une manufacture privée comme Braquenié et cie réalisait elle aussi des portraits tissés à la demande. C'était, pour un commanditaire bourgeois, une façon de légitimer son autorité et de s'identifier au pouvoir et au faste des représentants politiques.

2.1.1. Étude de cas : La tenture des *Serments et Métiers*, d'après Willem Geets, à l'hôtel de ville de Bruxelles¹¹¹

Dans l'hôtel de ville de Bruxelles se trouve une tenture de huit tapisseries réalisée entre 1877 et 1880¹¹², et représentant les doyens 'historiques', ou plutôt 'historiés', des différents métiers et serments d'autrefois présents à Bruxelles. (Fig. 118–119) (Ann. 5) Les visages des doyens de chaque corporation furent copiés de ceux des membres de l'entourage de l'artiste¹¹³, Geets,



Fig. 116. Salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles avec la tenture des *Serments et Métiers* d'après Willem Geets.



Fig. 117. Vue sur le mur latérale de la salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles. Six tapisseries d'une tenture de huit tapisseries, d'après Willem Geets.



Fig. 118. D'après Willem Geets, *Les Tapisseries* (Henri Braquenié, père), 1877–1879, tapisserie, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Salle gothique de l'hôtel de ville, Bruxelles.
Inscriptions : W GEETS 1879 BRAQUENIE ET CIE MALINEZ
De Tapijtwevers Les tapisseries



Fig. 119. D'après Willem Geets, *Les Peintres* (Louis Gallait), 1877–1879, tapisserie, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Salle gothique de l'hôtel de ville, Bruxelles.
Inscriptions : W GEETS MALINES MANUF ROYALE DE TAPIS
DE H. BRAQUENIE & CIE
Les Peintres
De Schilders

auteur des cartons récemment retrouvés dans le dépôt des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.¹¹⁴ Ayant pris connaissance de la genèse de la tenture, on peut se demander pourquoi Geets a choisi, comme modèles pour les visages des doyens de chaque corporation, des membres de son entourage ? Qu'est-ce que cela implique pour la traduction, ou encore la transposition, en tapisserie ?

Geets (Fig. 36), originaire de Malines, quitte sa ville natale en 1854 pour suivre une formation d'artiste-peintre à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers.¹¹⁵ Il y suit les cours de Jan Antoon Verschaeren (1803–1863) et de de Keyser, artistes connus de la période romantique flamande. C'est également à cette époque, et pendant son séjour à Anvers, que Geets fait la connaissance d'Henri Leys (1815–1869) qui est devenu une source de

grande inspiration.¹¹⁶ La suite de cette étude démontrera que l'influence artistique de Leys est particulièrement importante pour la réalisation de cette tenture. Geets développe son goût pour la peinture d'histoire et devient également un grand portraitiste. Peu de temps après la fin de sa formation à Anvers, il revient à Malines où, en raison d'une santé faible, il resta actif toute sa vie et est devenu en 1869 directeur de l'Académie des Beaux-Arts. Geets est un artiste légendaire qui a marqué fortement la ville de Malines, entre autres en créant en 1886 la corporation royale malinoise de Saint-Luc et en collaborant de façon soutenue avec la Manufacture royale Braquenié établie à Malines depuis 1869.¹¹⁷ La tenture des *Serments et Métiers* est réalisée par cette manufacture dirigée par les frères Braquenié. Aujourd'hui, la manufacture est tombée complètement dans l'oubli, malgré le fait qu'elle a relancé l'industrie de la tapisserie dans la jeune Belgique, indépendante depuis 1830. Les frères Braquenié, Alexandre (1812–1879) et Henri (1815–1897), sont originaires de Tournai où leur père était actif dans la manufacture de tapis Piat-Lefèvre. Au milieu du XIX^e siècle, après plus d'un demi-siècle d'inactivité dans l'art de la tapisserie en raison de troubles politiques et économiques, les frères Braquenié réinstallent cette industrie en Flandre. Ils commencent d'abord comme associés au sein d'une manufacture d'Ingelmunster près de Courtrai (1856), puis dans leur propre manufacture à Malines (1869). Moins connues sont leurs activités en France où ils tenaient un magasin à Paris, rue Vivienne, et une manufacture à Aubusson.

La tenture concernée se trouve au premier étage de l'hôtel de ville de Bruxelles, dans la salle dite *Salle gothique* qui donne sur la Grand-Place. Avant d'aborder la question principale concernant les portraits tissés figurant dans cette œuvre de Geets, il convient de se poser plusieurs questions : pourquoi cette tenture décore-t-elle une salle de l'hôtel de ville qui servait principalement à l'organisation d'assemblées politiques et de fêtes ? Et pourquoi représente-t-elle les doyens des corporations ? Enfin, pourquoi cette tenture s'inscrit-elle parfaitement dans le mouvement néo-gothique belge ?

La tenture se trouve dans un lieu dont la fonction est essentiellement politique, l'hôtel de ville de Bruxelles. La série représente les doyens des plus importantes corporations de l'histoire de Belgique, et plus spécifiquement, de la ville de Bruxelles.¹¹⁸ Les corporations avaient un poids économique considérable et s'intéressaient aux arts, mais elles occupaient également des fonctions politiques et administratives importantes dans la ville. En témoignent les maisons de corporation qui entourent l'hôtel de ville sur la Grand-Place de Bruxelles. Rassembler symboliquement les corporations, presque comme une parade d'hommes illustres, fait de la Salle gothique 'l'épicentre' artistique et politique de la ville de Bruxelles.¹¹⁹ Enfin, la tenture se trouve dans un cadre

architectural qui correspond à l'affirmation du néo-gothique belge.¹²⁰ À ce titre, citons la reconstruction gothique de la Maison du Roi, het Broodhuis, le bâtiment en face de l'hôtel de ville de Bruxelles, par l'architecte de la ville Pierre Victor Jamaer (1825–1902). Les Musées de la ville de Bruxelles, hébergés dans ce bâtiment, sont propriétaires de la tenture des *Serments et Métiers* qui se trouve encore actuellement à l'hôtel de ville. Bien entendu, ce processus de 'gothisation' n'est pas un hasard. Il s'inscrit dans une dynamique très présente en Belgique et particulièrement au cœur historique de Bruxelles depuis les années 1860. Jean-Baptiste Béthune (1821–1894), originaire de Courtrai, est reconnu comme l'initiateur du style néo-gothique belge. Il prêche surtout un retour au style gothique et aux idéologies 'mythiques' moyenâgeuses. Béthune est également le fondateur des premières écoles Saint-Luc qui se basent sur la main d'œuvre artistique.¹²¹ La toute jeune Belgique, constituée en 1830, presque un demi-siècle avant la mise sur le métier de ladite tenture, cherche davantage une légitimation du nouvel État à travers ses richesses patrimoniales et les faits historiques qui ont marqué l'histoire de la nouvelle nation. À ce titre, les œuvres d'artistes comme Béthune, Leys et Geets, pour n'en citer que quelques-uns, traduisent l'état d'esprit du moment. La revalorisation de la main d'œuvre, les métiers d'art et leurs corporations caractérisent en partie la création au XIX^e siècle de ce nouveau style.¹²² Ainsi décorée, la salle s'inscrit dans l'intérêt général qui reflète ce nouveau mouvement artistique. En outre, ce sont non seulement la salle, mais également les tapisseries qui font honneur à l'engouement pour un style 'historié' et un retour aux « arts nationaux », comme l'évoque le ministre de l'Intérieur Delcour : « Le développement de l'industrie par les applications de l'art, je considère le projet que vous avez conçu comme une initiative heureuse qui pourrait contribuer efficacement à la renaissance d'un genre de décoration qui se rattache aux époques les plus prospères de nos arts nationaux. » (Ann. 3.5.2.). Par contre, les références à d'autres styles dans la tenture font preuve ici d'un ensemble éclectique. La tenture composée de huit tapisseries représente les doyens des métiers et serments non pas dans un style médiéval, mais en costume du début du XVI^e siècle. Un document d'archives de la ville de Bruxelles révèle pourtant que Wauters, historien et archiviste de la ville de Bruxelles, était chargé de « la fidélité historique des costumes » (Ann. 3.5.4.).¹²³ Il convient de se demander pourquoi les doyens sont revêtus de costumes du début du XVI^e siècle, et non de costumes gothiques s'accordant mieux avec le style de la salle gothique.

La tenture réalisée à l'occasion du cinquantenaire de la Belgique avait comme seul objectif de plonger le spectateur dans un cadre historié et d'évoquer par cette



Fig. 120. Maître verrier Mertens, *Sancuts Eduardus*, fin XIX^e siècle, vitrail au transept, Église Saint-Quentin, Louvain.

mise en scène 'théâtrale' une vue crédible sur l'histoire. Que les costumes ne s'accordent pas avec le style gothique n'empêche pas la réussite de la création d'une atmosphère à la mode, d'un cadre « pittoresque ». D'ailleurs quand les esquisses de ce projet d'après Geets furent exposées au premier salon des Arts décoratifs à Paris en 1882, *La Revue des Arts décoratifs* (1882–1883) publia le passage suivant : « Ce sont de petites figures fort bien peintes, se rapportant aux anciennes corporations de métiers de Flandre : beaucoup de tournures dans les personnages dont le costume singulièrement pittoresque fait penser à Albert Dürer et aux peintures décoratives du XVI^e siècle. »¹²⁴ La mention d'Albert Dürer fait référence au *Altdeutscher Stil* qui dominait au XIX^e siècle en Allemagne et dont l'œuvre fort bien connue fut étudiée par les élèves des écoles Saint-Luc et par les artistes meneurs du mouvement néo-gothique.¹²⁵

Revenons maintenant à la tenture même et à la question principale de cette étude. L'ensemble des personnages choisis comme modèles pour chaque doyen de corporation rend cette réalisation exceptionnelle. Le fait que l'entourage proche de l'artiste figure dans cette tenture reflète une pratique intrigante, mais aussi plus courante qu'on ne le pense. En utilisant ses proches comme modèles, l'artiste évite le coût des modèles tout en leur rendant hommage.

Grâce à l'aide de l'un des descendants de Geets, il fut possible d'identifier les personnages. Victor Geets, petit-fils de Geets, communiqua en 1994 à la Maison du Roi (Broodhuis, Musées de la ville de Bruxelles) une liste d'identifications établie à partir des notes retrouvées de son grand-père (Ann. 5).¹²⁶

Les deux tapisseries suspendues au fond de la salle gothique de l'hôtel de ville représentent respectivement



Fig. 121. D'après Maurice Orange, *Fête à Compiègne*, 1911–1913, tapisserie, H. 300 cm x L. 400 cm, Manufacture Braquenié, Aubusson, Musée Labenche d'Art et d'Histoire, Brive-la-Gaillarde.

deux personnages. Sur la première, *Le Grand Serment de l'Arbalète* et *Le Serment des Escrimeurs*, figurent respectivement les deux frères : Victor de Bruyne (1853–1929) et Constant de Bruyne (1855–1932). Victor de Bruyne, antiquaire, et son frère, artiste peintre, étaient les beaux-frères de Geets, leur sœur, Émilie de Bruyne, s'étant mariée avec Willem Geets.¹²⁷ Sur la deuxième tapisserie, *Le Serment des Archers* et *Le Serment des Arquebussiers*, figurent respectivement le médecin généraliste de Geets, Léon Wuillot, et le directeur de la Manufacture Braquenié à Malines, l'artiste peintre Houzé. Également originaire de Tournai, ce dernier était probablement un ami (d'enfance) de la famille Braquenié. Face aux fenêtres qui donnent sur la Grand-Place de Bruxelles figurent les six autres tapisseries. De gauche à droite, on découvre la tapisserie des *Maçons*, personnifiée par Alexandre Braquenié (1856–1882), fils d'Henri Braquenié, fondateur de la Manufacture Braquenié à Malines. À ses côtés est représenté Paul Fredericq pour la corporation des *Brasseurs*. Fredericq, professeur d'histoire à Malines de 1871 à 1872, et ensuite à l'université de Liège et de Gand, était un ami de Geets.¹²⁸ La tapisserie suivante représente les *Tapissiers*. Nul autre que le fon-

dateur de la manufacture de Malines ne pouvait représenter ce métier qu'Henri Braquenié, père d'Alexandre fils et d'Henri junior Braquenié, beau-père de Philippe Dautzenberg, représenté plus loin, et chef de Houzé, directeur de la manufacture. (Fig. 118) Il est représenté à côté d'un autre ami, également artiste peintre, Louis Gallait qui représente les *Peintres*. (Fig. 119) Gallait est également originaire de Tournai comme Houzé et Braquenié père.¹²⁹ À côté de Gallait se trouve Henri Braquenié, frère d'Alexandre Braquenié, représentant les *Brodeurs*. Sur la tenture des *Orfèvres* enfin figure le tapissier et malacologue Philippe Dautzenberg (1849–1935). Ce dernier, qui avait épousé l'une des filles d'Henri Braquenié père, travaillait comme associé dans la Manufacture Braquenié à Malines.

La question demeure néanmoins : pourquoi l'artiste a-t-il pris son entourage comme modèle ? Le contexte dans lequel l'artiste a réalisé cette œuvre est d'autant plus intéressant qu'il permet de répondre à cette question. Geets quitte Malines à l'âge de seize ans pour suivre des cours à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Étant à Anvers, il découvre l'œuvre de Leys, artiste célèbre depuis sa victoire à l'exposition universelle de 1855 à Paris.

C'est ce dernier qui en grande partie influence Geets. Leys est un artiste qui, dans un style plus sobre, peint en attachant beaucoup d'attention à la représentation consciencieuse de l'héritage national. Geets, comme Leys, dans son attachement au passé, développe ainsi une finesse iconographique et une attention particulière pour la physionomie de ses personnages.¹³⁰ Influencé par Leys, Geets prend également ses amis et sa famille comme modèles pour ses tableaux.¹³¹

Le fait d'utiliser son entourage comme modèle est une pratique bien courante chez les artistes dont Geets a certainement observé quelques exemples frappants comme le *diptyque de Melun*, illustrant la *Vierge et l'enfant* et dont un des panneaux est conservé au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Le modèle pour ce fameux tableau fut vraisemblablement la maîtresse du roi de France Charles VII : Agnès Sorel (1410/1422–1450). Un autre tableau, *Bethsabée au bain* de Rembrandt van Rijn (1654), est également très célèbre pour son modèle qui n'aurait été autre que l'épouse de l'artiste, Hendrickje Stoffels (1626–1663). Comme autres œuvres notables exécutées à l'époque de Geets, citons par exemple les vitraux réalisés par le maître verrier Mertens dans les fenêtres du transept de l'église Saint-Quentin à Leuven. (Fig. 120) Par une technique de photo-transposition, le maître verrier a pu intégrer les portraits photographiques des membres du conseil de fabrique dans les portraits des saints. Ainsi dans la tapisserie représentant *L'Arrivée de Napoléon I^{er} et de Marie-Louise à Compiègne* réalisée par la Manufacture Braquenié au début du XX^e siècle, figurent probablement des portraits tissés (Fig. 121). Les demoiselles d'honneur, selon Jacques Sirat, ont vraisemblablement été faites d'après les traits de madame Braquenié et des demoiselles Braquenié.¹³² Geets s'inscrit donc dans une pratique artistique courante.

Geets restitue avec fidélité la physionomie de son modèle, comme il l'a observé chez Leys. De plus, il avait la volonté d'inclure dans cette tenture des visages ayant du 'caractère'.¹³³ Geets ne prend pas non plus le premier venu comme modèle. Dans plusieurs de ses tapisseries, le vrai métier du modèle s'accorde également avec la corporation représentée. Ainsi le fondateur de la Manufacture Braquenié qui a réalisé cette tenture, Henri Braquenié père, est représenté ici en tant que doyen des *Tapissiers*. Henri apparaît alors au travers de son propre médium, celui de la tapisserie. Henri Braquenié fils, lui-même actif dans la Manufacture Braquenié, y figure en tant que brodeur, et le peintre Gallait a prêté son visage au doyen des peintres. Comme certains de ses prédécesseurs Rembrandt ou Fouquet, Geets aurait donc intentionnellement cherché à faire coïncider le vrai métier du modèle et son représentant, comme Hendrickje Stoffels qui selon Rembrandt était la seule femme pouvant incarner *Bethsabée*.

Les archives de l'hôtel de ville de Bruxelles nous

apprennent que la décoration de la Salle gothique fut d'abord proposée à Leys.¹³⁴ Ce n'est qu'à la mort de ce dernier en 1869 que la Manufacture Braquenié conseille à la ville de Bruxelles de s'adresser au peintre Geets pour la réalisation des cartons. Le choix semble évident, car les deux peintres pratiquent un style similaire. Ils partagent aussi un intérêt pour les sujets historiés. Mais en dehors de l'iconographie et de leur style sobre et rigoureux, c'est surtout la finesse de l'exécution et la physionomie véridique des personnages qui frappent dans les tapisseries. Il est donc possible de supposer qu'en travaillant avec Geets, la Manufacture Braquenié relevait un défi d'exécution. Le médium de la tapisserie peut-il rendre un portrait tissé d'après nature ?

La tapisserie est un médium qui au cours de sa genèse parcourt toujours des étapes de transposition : du dessin vers le carton et du carton vers la tapisserie. Le médium porte en soi, déjà, un défi technique qui rend difficile une transposition parfaite. Néanmoins, grâce au progrès technique réalisé au cours du XIX^e siècle, la tapisserie répond de plus en plus à l'exactitude du modèle ou du carton. Le progrès dans l'industrie chimique va fournir une palette de couleurs abondantes et de nuances de tons, permettant aux teintureries des manufactures de traduire le carton à la perfection. Par ailleurs, le fil de laine est tellement affiné que la tapisserie perd presque son caractère de 'tissu de trames'. La surface des tapisseries devient lisse au point qu'elle s'apparente à la peinture et à cette époque aussi, à la photographie. La manufacture avait pour but de représenter avec précision l'anatomie du corps, les détails de la composition et la physionomie du visage, au point de plonger le spectateur en pleine contemplation de l'authenticité du 'visage tissé'. Pour la Manufacture Braquenié, ce fut d'une part un moyen parfait pour étaler son savoir-faire et pour se démarquer, par le biais d'un médium artisanal, des nouvelles techniques de la photographie, et d'autre part le moyen de raviver, comme l'évoquait le ministre de l'Intérieur Delcour, une production nationale et artistique très importante. Cette commande officielle, parmi d'autres, à l'occasion du cinquantenaire de la Belgique, est bien un retour explicite à l'art de la tapisserie tel qu'il a dominé pendant des siècles dans les Pays-Bas méridionaux. Les Braquenié veulent faire revivre ainsi le savoir-faire de leurs ancêtres, comme celui de la manufacture bruxelloise de Pieter de Pannemaker au XVI^e siècle. Le détail de la tapisserie *La Cène* permet d'en apprécier l'étendue. (Fig. 122) Il ressort dans un guide de la ville de 1896 que le talent des Braquenié était à l'époque vu et admiré par le grand public. « Les portraits en pied qui se trouvent dans cette salle sont en tapisserie, dite des Gobelins, tissées à Malines chez M. Braquenié. »¹³⁵ Leur valeur fut d'autant plus reconnue lorsque deux tapisseries furent exposées à l'exposition universelle de 1878 à Paris et que les modèles



Fig. 122. D'après Bernard van Orley, Détail de *la Cène* (Tenture *Alba Passion*), 1524–1526, laine, soie et fil doré, tapisserie, H. 363 cm x L. 351 cm, atelier Pieter de Pannemaker, Bruxelles, The Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 1975.1.1915.

furent exposés au premier salon des arts décoratifs à Paris en 1882.¹³⁶ La tenture attira vivement l'attention des visiteurs et fut même copiée par la suite. Flori Van Acker (1858–1940), artiste brugeois, a décoré le manteau de sa cheminée en reprenant deux personnages de la tenture.¹³⁷ (Fig. 123) Rien ne prouve pour le moment que Van Acker avait des relations proches avec Geets. Mais il aurait pu connaître la tenture alors que, faisant ses études à l'académie de Bruxelles, il visitait la Salle gothique, ou encore lors d'une probable visite au premier salon des arts décoratifs à Paris en 1882.¹³⁸ Il est clair que le style historié de la tenture s'accorde parfaitement avec l'idiome artistique et esthétique de Van Acker.

La représentation de l'entourage de l'artiste dans son œuvre d'art n'est pas un fait exceptionnel. Geets s'inscrit ainsi dans une pratique courante qu'il a certainement observée chez Leys. L'œuvre de Geets est singulière par

son attention accordée à l'anatomie et la physionomie des visages. Chaque doyen a une 'tête de caractère' qui renforce la véracité de l'image. Que le métier du modèle s'accorde dans plusieurs cas avec le type de la corporation semble être un choix bien explicite de l'artiste.

La Manufacture Braquenié travaille aussi étroitement avec Geets en raison de son style et de son iconographie, en correspondant parfaitement à la demande des commanditaires. Néanmoins, il semble que la manufacture voyait, dans la transposition de l'œuvre de Geets en tapisserie, un certain défi à relever. Par une transposition quasi parfaite, la manufacture pouvait étaler sa technicité et sa finesse et ainsi rassurer et prouver à son commanditaire que, malgré la percée de la photographie et l'absence momentanée du métier de la tapisserie, ce médium était parfaitement capable d'ennoblir son savoir-faire.



Fig. 123. Salon dans la Maison de Flori Van Acker avec la reproduction de la tapisserie de Geets du 'Le Grand Serment de l'Arbalète et Le Serment des Es-crimieurs', 1897, fresque, Korte Vuldersstraat 30, Bruges.

2.2. Conclusion

Malgré l'existence d'une longue tradition de portraits en laine et soie, les portraits tissés individuels connaissent une grande popularité au XIX^e siècle, et plus particulièrement au cours des trois premiers quarts de ce siècle. Les raisons de ces nombreux tissages et retissages peuvent se résumer comme suit. La plupart de ces portraits étaient tout d'abord tissés dans des manufactures d'État, comme moyen de propagande sous forme de cadeaux diplomatiques, comme objet précieux suspendu dans un institut ou dans des expositions nationales ou internationales. Que ces portraits tissés soient utilisés comme moyens de propagande était dû au fait qu'ils réunissaient plusieurs qualités bien spécifiques. Il s'agissait d'un médium durable qui avait déjà servi durant des siècles et avait prouvé qu'il pou-

vait résister au temps. Au contraire, la photographie, nouveau médium, dont la reproduction réaliste frappait certes l'imagination, ne pouvait cependant pas garantir sa solidité et un jour de proposer la couleur. Le médium tissé avait en outre l'avantage d'être prestigieux, comme le montre son succès au cours des siècles. Il est donc représentatif d'une tradition de propagande artistique dans l'inconscient européen. La personnalité qui possède son propre portrait tissé marche donc sur les traces d'autres représentants de l'autorité qui se sont fait représenter de la même façon. Il y a enfin la volonté d'étaler au grand jour les prouesses techniques et chimiques d'une manufacture d'État. Il était important de pouvoir faire étalage d'un objet curieux, à savoir un portrait tissé qui semblait aussi réaliste et aussi raffiné que s'il avait été peint ou, plus tard, photographié.

94. « Du portrait dans les broderies et les tapisseries », dans : MARQUET DE VASSELLOT 1880, p. 96.
95. « Du portrait dans les broderies et les tapisseries », dans : MARQUET DE VASSELLOT 1880, p. 93.
96. D'après Bernard van Orley, *Sainte-Véronique*, vers 1520, laine, soie et or, tapisserie, H. 172,7 cm x L. 129,5 cm, atelier bruxellois, The Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 41.190. 80.
97. *Portrait et tapisserie*, conférence internationale, Musée des Tissus et des Arts Décoratifs, Lyon, 11–12 juin 2010 ; BERTRAND et BORDES 2015.
98. ROTOURS 1830, pp. 7–8. Les mots en italiques sont de la main de baron des Rotours.
99. De nombreux portraits tissés ont été réalisés hors de France au XVIII^e siècle, notamment à la manufacture de tapisseries russe à Saint-Petersbourg cf. KORSHUNOVA 1975, n° s 23, 69, 70, 73, 74, 79, 84, 88, 89, 91, 97, 102, 109, 110.
100. « Du portrait dans les broderies et les tapisseries », dans : MARQUET DE VASSELLOT 1880, pp. 81–96.
101. Pour un aperçu général des portraits tissés sous le Consulat et le Premier Empire cf. CALMETTES 1912, pp. 372–396.
102. D'après Pierre de Cortone, Tenture de *La Vie du pape Urbain VIII*, 1663–1679, laine et soie, tapisserie, Manufacture Barberini, Rome, Musées du Vatican, Rome, n° inv. cf. BERTRAND 1994, pp. 639–682 ; d'après Charles Le Brun, Tenture de l'*Histoire du Roi Louis XIV*, (il existe plusieurs reprises de cette tenture) tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, (les différentes tentures sont conservées à des endroits différents) ; d'après Jean-Baptiste Oudry, Tenture des *Chasses de Louis XV*, 1736–1746, laine et soie, tapisserie, atelier de Mathieu Monmerqué, Manufacture des Gobelins, Paris, Musées et domaine nationaux. Château de Compiègne, Compiègne ; d'après François-André Vincent, Tenture de l'*Histoire de Henri IV*, 1790–1821 (il existe plusieurs reprises de cette tenture), tapisserie, Manufacture des Gobelins, Paris, (les différentes tentures sont conservées à des endroits différents) (P. III, C. 3).
103. Pour un aperçu général des portraits tissés sous le Premier Empire cf. CALMETTES 1912, pp. 400–424 ; Les portraits en pied de Napoléon III et Eugénie étaient exposés en 2008–2009 à Bucarest et à Compiègne cf. Bucarest/Compiègne 2008, p. 50.
104. Beauvais 1996, pp. 104–106.
105. Pour un aperçu général de ces portraits tissés cf. CALMETTES 1912, pp. 411–416, 425–428 ; d'après Nicolas de Largillier et Amédée Couder, attribué auparavant à Charles Le Brun, *Portrait en buste de Charles Le Brun*, 1852–1855, laine et soie, tapisserie, H. 148 cm x L. 120 cm, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 51. cf. LASTIC 1979, pp. 153–160 ; Tapisserie à comparer avec cf. Nicolas de Largillier [attribué auparavant à Charles Le Brun lui-même], *Charles Le Brun*, 1683–1684, huile sur toile, Offices, Florence, Nicolas de Largillier, *Charles Le Brun*, 1684, huile sur toile, Pinacothèque, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München ; Beauvais 1996, p. 96 ; d'après Claude Lefebvre (carton confectionné par Jules Pasqualini), *Portrait à mi-corps de Jean-Baptiste Colbert*, 1852–1855, laine et soie, tapisserie, H. 149 cm x L. 120 cm, Mobilier national, Paris, n° inv. ; les deux portrait tissés, de Le Brun et de Colbert, étaient exposés en 1962 cf. Coppet 1962, pp. 172–175.
106. Beauvais 1996, pp. 103–105, 121–122.
107. La grande exposition rétrospective de 1946 exposait le portrait tissé de *Napoléon III*, d'après Winterhalter pour la Galerie d'Apollon au Musée du Louvre et celui d'*Eugénie* d'après Winterhalter cf. Paris 1946 a, pp. 93–94 ; l'exposition de 1962 exposait le *portrait de Le Brun*, d'après Nicolas de Largillier, le *portrait de Colbert* d'après Claude Lefebvre et le *portrait de Napoléon III* d'après Winterhalter pour la Galerie d'Apollon cf. Coppet 1962, pp. 170–175.
108. L'auto-portrait pris en photo en 1839 de Robert Cornelius (1809–1893), un pionnier américain de la photographie, est considéré comme un des premiers portraits photographiques.
109. COQUERY 2004, pp. 200–202, 301.
110. La commande fut proposée par le ministre de l'Agriculture et du Commerce, François-Xavier de Casabianca, signée par le futur Napoléon III à l'Élysée et approuvée par la Commission de l'Assemblée nationale le 20 novembre 1851 ; Beauvais 1996, p. 53. Au milieu de la salle figurent les rois Philippe-Auguste (1165–1223), François I^{er} (1594–1547), Henri IV (1553–1610) et Louis XIV (1638–1715). Ils sont entourés d'artistes peintres comme Nicolas Poussin, Eustache Le Sueur (1617–1655), Charles Le Brun (1618–1698) ?, Pierre Mignard (1610–1695), Francesco Romanelli (1610–1662) ; d'architectes comme Pierre Lescot, Jacques Androuet du Cerceau, André Le Nôtre, Claude Perrault (1613–1688), Chambiche (?), Louis Visconti (1790–1853), Etienne Duperac (?), Charles Percier (1764–1838), Jules Hardouin Mansart, Jacques Le Mercier, Philibert de Lorme, Jean Bullant (1578) ; de sculpteurs comme François Girardon (1628 ?–1715), Jacques Sarazin (1590–1660), Germain Pilon (1535 ?–15 ?), Michel André Anguier (?), Jean Goujon (1578), Guillaume Coustou, Antoine Coyzevox (1640–1720).
111. Cette étude de cas a été publiée cf. CAEN 2015, pp. 119–128.
112. Une correspondance datée du 2 juin 1881 mentionne le paiement de 826 fs. à l'entreprise De Naeyer pour le placement des huit tapisseries dans la salle gothique le 17 juin 1880 (Ann. 3.5.1.).
113. VAN BALBERGHE vol. 2, 1952, p. 29. Els Maréchal, ancien membre du Musée des Beaux-Arts d'Anvers, a rédigé en 1970–1971 un mémoire de licence non-publié sur l'histoire de la tapisserie belge du XIX^e siècle, mémoire qui a servi d'article à l'occasion de l'exposition de tapisseries flamandes au Hesselhuis à Anvers en 1994. C'est dans ce dernier qu'elle publie les noms des modèles cf. MARÉCHAL 1970–1971 ; MARÉCHAL 1994, pp. 83–98.
114. Seuls six des huit cartons ont été retrouvés lors de la visite du dépôt des MRAH ; un catalogue des collections des musées de 1897 se réfère pourtant aux huit cartons de la tenture dans leurs collections cf. VAN HAMMÉE 1897, p. 12. Remerciements à Jan Dirk Baetens, docteur en histoire de l'art, de m'avoir signalé la présence des cartons dans le dépôt des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Remerciements à Werner Adriaenssens et à Valérie Montens MRAH, docteurs en histoire de l'art, pour leurs amables informations.
115. Pour une description biographique contemporaine de Willem Geets cf. DE TAEYE 1894 a, pp. 765–778 ; URBONIENÉ 2006, pp. 4–5.
116. Remerciements à Jan Dirk Baetens pour les clarifications concernant les relations entre Geets et Leys. Les deux artistes se connaissaient, mais il n'est pas certain que Leys ait été le mentor de Geets ou que Leys lui ait jamais donné des cours Cf. BAETENS 2011, pp. 186–187.
117. *Serments et Métiers* est la première œuvre tissée par la Manufacture Braquenié d'après Geets. Par la suite, Geets réalisa aussi les cartons d'une tenture pour le Sénat belge, pour l'hôtel Victor Lynen à Anvers, pour l'hôtel de ville de Schaarbeek et pour le Palais de Justice de Bruxelles. Pour une liste des tapisseries réalisées d'après les cartons de Geets par la Manufacture Braquenié cf. DE TAYE, Edmond-Louis, « Willem Geets », dans : DE TAYE 1894 a, pp. 777–778.
118. Initialement, à la fin des années 1860, le ministère de l'Intérieur avait prévu d'y laisser exécuter des peintures murales historiées par Henri Leys. Comme peintre d'histoire, il venait d'achever une peinture murale à l'hôtel de ville d'Anvers. (Ann. 3.5.2.) Finalement, en raison du décès précoce de Leys en 1869, le projet de Bruxelles ne fut jamais exécuté. La ville devait alors chercher un autre projet pour décorer la salle. Le choix d'y faire figurer des tapisseries fut bien salué par le Ministère de l'Intérieur : « Le développement de l'industrie par les applications de l'art, je considère le projet que vous avez conçu comme une initiative heureuse qui pourrait contribuer efficacement à la renaissance d'un genre de décoration qui

se rattache aux époques les plus prospères de nos arts nationaux. » (Ann. 3.5.2.)

Vers 1876, le choix se porte d'abord sur une tenture ayant une iconographie différente, à savoir l'histoire de Bruxelles et ses personnalités les plus remarquables. (Ann. 3.5.3.) Ce projet fut annulé et remplacé en 1877 par celui de Willem Geets. C'est sur les conseils de Braquenié que la ville de Bruxelles commande des cartons au directeur de l'Académie de Malines : « [Willem Geets] dont le talent nous est un sûr garant de Mérite Artistique auquel l'élèvera cette œuvre importante. » (Ann. 3.5.4.)

Dans un premier temps, l'État qui intervient dans la moitié des frais (50 000 frs de la somme totale de 100 000 frs.) n'apprécie pas les cartons proposés. L'archiviste Alphonse Wauters a guidé donc Geets dans le choix des sujets des nouveaux cartons et a veillé à ce que les costumes, les emblèmes et les autres détails offrent toutes les garanties d'historicité. (Ann. 3.5.4)

Selon les archives, l'État aurait obtenu également la garde des cartons de l'artiste après la confection des tapisseries. (Ann. 3.5.5.) Il n'est pas sûr que ce fut vraiment le cas. Les cartons restèrent vraisemblablement dans la manufacture puisqu'ils réapparaissent dans la vente des biens de la veuve d'Henri Braquenié. Les cartons furent vendus pour 2.200 frs le 15 décembre 1902 cf. Cat. de vente 1902, pp. 6–7.

119. La Salle gothique est un lieu d'apparat où entre autres les maires libéraux ont prêté serment pour la conservation de la loi scolaire de 1879. Cette réunion qui était présidée par le bourgmestre de Bruxelles, Karel Buls (1837–1914) et le bourgmestre d'Anvers, Léopold De Wael (1823–1892), fut immortalisée par Henri Eugène Delacroix (1845–1930) en 1885 dans son tableau *Le serment des Communes* conservé aux Musées de la ville de Bruxelles/Broodhuis, H. 210 cm x W. 300 cm, n° inv. K 1887/1.
120. La Salle Gothique fut aménagée par l'entreprise Dekeyn cf. Archives de la ville de Bruxelles, Travaux publics 7254, Hôtel de ville, salle gothique, Boiserie 1861–1871. Pour un aperçu sur le néo-gothique belge cf. KERREMANS 1994.
121. DE MAEYER 1988.
122. Au cours de la période de révolution et d'anarchie en Europe occidentale au début du XIX^e siècle renaît, dans un esprit de traditionalisme et de Romantisme, l'intérêt pour les corporations médiévales. Elles étaient une valeur sûre grâce à leurs structures sociales et protectrices. La Belgique, et en particulier les partis catholiques et les catholiques ultramontains comme Charles Périn et Joris Helleputte, soutenaient le corporatisme néo-médiéval. Néanmoins l'idée ou l'utopie 'du corporatisme médiéval n'étant pas applicable à la société du XIX^e siècle, elle perd sa fonction. Sur les différentes corporations, confréries et sociétés au XIX^e siècle cf. DE MAEYER 1994, pp. 220–224.
123. Wauters est réputé pour son ouvrage sur les tapisseries bruxelloises cf. WAUTERS 1878. Wauters établit également la liste des personnalités à représenter par les statues en bronze placées dans les niches entre les tapisseries. Chaque statue fut confiée à un artiste différent, contre l'avis de Jamaer, l'architecte de la ville. Par manque d'uniformité entre les divers artistes, et vu le retard accumulé et des délais non respectés, Jamaer confia finalement certaines commandes à ceux qui avaient rempli correctement leur contrat. cf. Archives de la ville de Bruxelles, Travaux Publics, 7259–7264, Hôtel de ville, salle gothique, statues, 1876–1887.
124. MÉNARD 1882–1883, p. 10 ; Paris 1882 b, pp. 81–82.

125. La Gazette des Beaux-Arts de 1869 publie un dessin de Hans Holbein (1497/98–1543), *les deux lansquenets*, avec une composition similaire à celles des tapisseries cf. MÜNTZ 1869, p. 376.
126. GEETS, Victor, *Correspondance de Victor Geets (Malines, 30 mars 1994) à Martine Vrebos, conservatrice des Musées de la Ville de Bruxelles, concernant l'identification des personnages qui ont été modèles pour les cartons des Métiers et Serments de Willem Geets, Dossier sur la tenture des Métiers et Serments*, E/1881/1/1–8, Musées de la Ville de Bruxelles – Maison du Roi – Broodhuis, Bruxelles. La seule source retrouvée aux archives de la ville de Bruxelles concernant la discussion autour des portraits des tapisseries est un extrait de la séance de la section de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 2 juin 1876. Une proposition visant à n'exécuter que des bustes en tapisserie suscite une petite controverse (Ann. 3.5.6.).
127. Geets et Émilie ou Emilie De Bruyne se sont mariés le 7 Juin 1871 cf. DE TAEYE 1894 a, p. 772 ; le couple se marie en juin 1871 et aura une première fille, Marguerite, le 27 mars 1872, un fils Victor Paul Guillaume Gondebald, le 20 mars 1874, et un quatrième enfant Willy Geets en avril 1891. Je n'ai pas pu retrouver le nom du troisième enfant. cf. GEETS 1991, pp. 198, 203, 209, 224.
128. GEETS 1991, pp. 204–205.
129. Louis Gallait, tout comme Geets, a réalisé des cartons pour la Manufacture Braquenié cf. Cat. de vente Paris 2005, p. 138, n° 347a. Une autre preuve de leur mutuelle appréciation se trouve dans une vente des biens de la veuve d'Henri Braquenié en 1902 dans laquelle se trouve un dessin au crayon d'une *Jeune Femme et Enfant* d'après Louis Gallait cf. Cat. de vente 1902, p. 15.
130. Henri Leys, *Lucie Leys*, 1865, huile sur bois, H. 107 cm x L. 36 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, n° 1229 cf. Paris/Gand 1997, p. 81.
131. Dans plusieurs œuvres d'art de Leys figurent son autoportrait ou le portrait des membres de sa famille. cf. BAETENS 2011, pp. 73–74, 228. Par le biais d'interviews avec des proches de Leys, Baetens m'a confirmé l'utilisation des portraits des membres de sa famille dans les peintures murales de l'hôtel de ville d'Anvers.
132. Maurice Henri Orange, *Fête à Compiègne en 1812*, 1911–1913, tapisserie, H. 286 cm x L. 410 cm, Manufacture Braquenié à Aubusson (par Prosper Charard), Musée Labenche d'Art et d'Histoire, Brive-la-Gaillarde ; pour une reproduction du carton cf. Cat. de vente Paris 2005, p. 137, n° 345 ; pour une reproduction de la tapisserie cf. Aubusson 2000, pp. 60–61.
133. À ce sujet, on peut comparer d'autres tentures de Geets comme celles du fumoir du Sénat belge et du Palais de Justice de Bruxelles.
134. Voir note 7 pour l'histoire de la tenture.
135. DREMEL 1896, p. 167.
136. WAUTERS 1890, p. 240.
137. GOEGEBUER 1997, pp. 262–276. Remerciement à Sibylla Goegebuer pour l'information concernant Flori Van Acker et à Jan Termont (Stad Brugge, Cel fotografie) pour l'envoi des photos de cette cheminée.
138. La reproduction de Van Acker reprend la composition de la tapisserie (sans inversion). Il est en effet fort probable que Van Acker ait pris la tapisserie comme modèle de sa copie plutôt que le modèle inversé exposé à Paris. On ne peut cependant pas exclure des relations proches entre les artistes, ce qui aurait aidé Van Acker à reproduire la scène sur sa cheminée.

Chapitre 3

L'histoire retissée



Les deux chapitres précédents étaient consacrés à une partie de la production de tapisseries du XIX^e siècle : les reprises et les portraits tissés. Ce troisième chapitre attire l'attention sur les tapisseries et les tentures représentant des sujets historiques et des sujets dans un style 'décoratif'. Comme précisé au début de cette troisième partie, le classement de l'iconographie en trois chapitres n'implique pas une chronologie. Les 'reprises' et les 'portraits tissés' apparaissent aussi bien au début qu'à la fin du siècle. Ce dernier chapitre cherche néanmoins à savoir s'il existe oui ou non une évolution entre les tapisseries représentant des sujets historiques et les tapisseries dites 'décoratives'.

À l'origine, ce sont surtout les tapisseries comportant des scènes historiques, ou plutôt les tapisseries 'historiées', car souvent romancées par rapport à la réalité historique, qui l'emportent au XIX^e siècle. Elles s'inscrivent dans le courant artistique dit le Romantisme. De même que pour la tenture de l'*Histoire du roi Louis XIV*, la Manufacture des Gobelins produit des tentures retraçant l'*Histoire de France*, d'*Henri IV*, de *Napoléon I^{er}* ou celle de saint Louis, d'*Henri IV* et de *François I^{er}*, figurant ensemble sur la tenture dite de *La Salle du Trône des Tuileries*. Les régimes politiques au pouvoir, s'inspirant de l'iconographie de l'Ancien Régime, voulaient ainsi renouer avec la tradition. Tisser leur propre histoire ou celle de leurs ancêtres leur paraissait important, dans la mesure où ils investissaient dans un médium national et, par ce biais, s'alignaient sur l'histoire de la France et de ses souverains, actifs collectionneurs de tapisseries. Nonobstant la Révolution française, la tapisserie exerçait une grande attirance, car elle rappelait le décor du 'pouvoir'. L'investissement de Napoléon I^{er}, de Charles X et de Napoléon III dans ce médium renforçait donc la 'généalogie' qu'ils souhaitaient communiquer pour justifier leur place au sommet. L'intérêt pour les sujets historiques se manifeste également en Belgique, mais plutôt vers le dernier quart du XIX^e siècle, à l'occasion du cinquantenaire de son indépendance. Le médium de la tapisserie y réapparaît comme médium artistique national, digne de sujets historiques, et servant à rappeler l'histoire du nouveau pays. La tenture des *Serments et Métiers* dans la Salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles (Fig. 116–117) (P. III, C. 2) et celle de l'*Histoire de la Flandre* au Sénat belge (Fig. 131–134), en sont les meilleurs exemples.

En Angleterre, avec l'ouverture en 1876 de la *Royal Windsor Tapestry Manufactory*, se fonde la maison royale, sous le règne de la reine Victoria, qui produit des œuvres liées à l'histoire de l'Angleterre, par exemple la tenture *The Merry Wives of Windsor*.¹³⁹ Celle-ci est basée sur une comédie éponyme de William Shakespeare (vers 1564–1616).¹⁴⁰ L'iconographie ne rappelle pas seulement l'histoire d'un écrivain anglais célèbre, mais la composition et la bordure contribuent à historiser l'ensemble. Un succès qui, très rapidement, a vu naître les activités de tissage de Morris. Aux États-Unis, lorsque la production de tapisseries commence à fleurir à partir du début du XX^e siècle, les *Herter Looms* fabriquent la tenture de l'*Histoire de New York*, en mémoire du passé de la ville.

Certains critiques d'art et directeurs des Gobelins appréciaient déjà peu les reprises et les portraits tissés, ils s'en prirent également aux tapisseries représentant des scènes historiques. Les réactions sont nombreuses, surtout vers 1870 et au cours du dernier quart du siècle.¹⁴¹ Cette période se caractérise par une réaction contre le Romantisme, contre un certain 'académisme' et contre les dérives de l'industrialisation. Au début de la III^e République, se manifestent alors quelques tentatives tenant à 'renouveler' l'art. C'est l'époque des courants artistiques nouveaux tels que le Symbolisme, l'Impressionnisme, le Mouvement Nabi en France, par exemple les *Arts and Crafts* en Angleterre. Certains de ces courants artistiques furent à l'origine de l'Art nouveau en France et en Belgique (vers 1890–1920), aussi appelé *Modern Style* en Angleterre, *Jugendstil* en Allemagne, *Wiener Secession* ou *Reformstil* en Autriche, *Modernismo* en Espagne, *Stile Liberty* en Italie, *Nieuwe Kunst* aux Pays-Bas, *Style sapin* en Suisse ou *Style Modern* en Russie. Chacun de ces mouvements artistiques accorde une attention particulière aux arts décoratifs tels que les tapis et les tapisseries. Les tentatives novatrices notables en tapisserie, préalables à l'Art nouveau, sont néanmoins souvent liées au mouvement *Arts and Crafts* en Angleterre ou aux mouvements artistiques des pays scandinaves. Il est rare que la production française ou belge préalable soit mentionnée à cet égard. Le discours concernant le futur de la tapisserie et sa nouvelle conception est pourtant essentiellement mené en France. Les auteurs français formulent abondamment les 'nouveaux principes de l'art de la tapisserie', à savoir la réduction des couleurs,

le retour à la trame, aux hachures et aux compositions bidimensionnelles. Mais aux yeux des contemporains, les manufactures françaises n'arrivent pas à en faire une application satisfaisante. Selon les auteurs, il fallut attendre le XX^e siècle et l'arrivée de Lurçat. Avec ses premières tapisseries exécutées vers 1917, ce dernier s'approprie le 'renouveau' dans l'art de la tapisserie ce qui est toutefois exagéré selon Vaisse.¹⁴² En effet, faire de Lurçat l'initiateur des 'principes de l'art de la tapisserie' n'est pas justifié, car le discours en France (P. II, C. 3) montre que les directeurs des Gobelins et les critiques d'art cherchaient depuis le milieu du XIX^e siècle à appliquer les 'principes' d'une nouvelle conception et à créer un style dit 'décoratif' propre. Le passage des tapisseries représentant un sujet historique aux tapisseries 'décoratives', ces dernières s'inspirant des nouveaux 'principes', constitue le fil rouge du présent chapitre.

3.1. Tapisseries représentant des sujets historiques

Tout au long de son histoire, la tapisserie a été un médium permettant d'illustrer des scènes historiques de la vie des saints et des souverains.¹⁴³ Seule l'histoire des souverains sera évoquée ici. L'un des premiers exemples est la broderie de Bayeux qui dépeint la conquête normande de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant en 1066. D'autres tentures comme l'*Histoire de Clovis*, de *Constantin*, de *Alexandre*, de *Henri III*, (*des Rois*) de *France*, de *Louis XIV*, du *pape Urbain VIII*,... jalonnent l'histoire de la tapisserie. Fait remarquable, le XIX^e siècle a probablement produit le plus de tapisseries d'iconographies historiques différentes.

La tenture qui inaugure cette époque est celle de l'*Histoire de France* commandée en 1784 par le comte d'Angiviller, surintendant des Bâtiments du Roi. Celle-ci a eu un précédent assez semblable au début du XVII^e siècle, notamment la tenture de l'*Histoire (des Rois) de France*.¹⁴⁴ Cette œuvre fut longtemps ignorée. Une étude récente de la main de Bertrand remet en lumière cette tenture, aujourd'hui presque entièrement perdue.¹⁴⁵ Selon lui, Guiffrey l'a trouvée dans l'inventaire de la succession de de La Planche.¹⁴⁶ L'inventaire mentionne trois tentures de l'*Histoire de France* d'après Laurent Guyot (vers 1575–après 1644).¹⁴⁷ De saint Denis à François I^{er}, en passant par Clovis, Charlemagne et saint Louis, chaque personnage illustre y est représenté. La commande, placée par le premier roi Bourbon Henri IV, est alors un coup de propagande politique, le désignant comme successeur légitime des rois de France. Un moyen de pouvoir artistique qui ne passe pas inaperçu. Le roi Louis XIV s'en est inspiré également pour faire réaliser la tenture illustrant l'*Histoire du Roi*. Le Mobilier national conserve une tenture plus récente qui s'inspire de l'*Histoire (des rois) de France*.

Intitulée l'*Histoire de France* et réalisée d'après différents artistes français¹⁴⁸, elle compte neuf tapisseries, aujourd'hui conservées en Europe et aux États-Unis.¹⁴⁹ Selon Standen, les démarches entamées en vue de la réalisation de cette tenture ont débuté en 1774, au moment de la nomination par le roi Louis XVI du comte d'Angiviller comme surintendant des Bâtiments. Un choix est fait parmi les tableaux que Louis XVI avait commandés lors des Salons et qui furent ensuite envoyés à la Manufacture des Gobelins pour y être tissés à de multiples reprises entre 1788 et 1823.¹⁵⁰ Le but de cette tenture, comme de la plupart des tentures illustrant des scènes historiques, est de glorifier le pouvoir en place. L'*Histoire de France* met en évidence les nobles actes et les vertus admirés de personnes ayant marqué l'histoire, offrant ainsi une leçon de morale à ceux qui les regardent. La tenture encourage alors la propagande d'une nation et prêche la moralité. Dans cette même optique et au même moment, le comte d'Angiviller fait appel à l'un des peintres de l'*Histoire de la France*, Vincent, pour créer une autre série de cartons consacrée uniquement à l'*Histoire d'Henri IV*. La tenture se compose de six tapisseries, qui furent tissées à de multiples reprises entre 1784 et 1814.¹⁵¹ Une étude de cas a représenté l'intérêt réitéré de la manufacture d'État à la fin du XVIII^e siècle pour les tentures de sujets historiques, qui s'est poursuivie au début du XIX^e siècle avec des tentures retraçant la vie d'autres personnes politiques comme Napoléon I^{er} et François I^{er}.

La tenture sur l'histoire de la Bretagne est différente de ces tapisseries. Avec une pièce encore présente dans la Grand'Chambre (Fig. 153), le parlement de Bretagne à Rennes expose une importante tenture qui décorait ce lieu de 1924 à 1994, d'après des modèles créés autour de 1900.¹⁵² Cette tenture et celle du Conseil de la Grand'Chambre, représentant les allégories de la justice (Fig. 154), furent intégralement sauvées lors d'un incendie en 1994. Cependant, plusieurs tapisseries de ces deux tentures n'ont pas pu éviter leur sort – ayant été détruites dans un incendie en 1997 dans les ateliers de restauration de Bobin Tradition. Grâce à la découverte en 1997 des esquisses, des maquettes et de quelques cartons, faits de peinture à l'huile sur toile, et leur restauration par la suite, une recherche plus étendue a pu être lancée. Le résultat a été publié et montré à l'exposition en 2016 au Musée des Beaux-arts à Rennes.¹⁵³

Après l'achèvement de la construction du Parlement en 1655, d'après les plans, entre autres de l'architecte Salomon de Brosse (1571–1626), le Parlement de Bretagne a été le lieu des activités parlementaires et juridiques jusqu'à la Révolution. Ensuite, il a perdu sa fonction politique pour devenir la cour de justice de Rennes, mais porte néanmoins aujourd'hui encore l'intitulé de son ancienne fonction. La Grand'Chambre richement décorée au plafond avec des œuvres de Charles

Errard (vers 1606–1689) et de Noël Coypel (1628–1707) avec des figures allégoriques, était habillée aux murs jusqu'en 1790 des tapisseries de la Manufacture d'Aubusson, d'après les cartons du peintre parisien Antoine de Brays tissés par les frères François et Gabriel Pierron. Après la Révolution, les signes trop royaux ont dû être effacés afin de renforcer la fonction juridique et plus nationale du bâtiment. De nouveaux décors s'imposent et lors des dernières campagnes de restauration, l'architecte Jean-Marie Laloy (1851–1927) s'adresse à Guiffrey pour avoir de nouvelles tapisseries. Il propose le peintre Édouard Toudouze (1848–1907) pour la réalisation des cartons contemporains afin de les tisser aux Gobelins.¹⁵⁴ Ce dernier avait déjà réalisé de grands travaux de décoration comme « les panneaux pour l'un des Vanderbilt [la salle de bal de Cornélius Vanderbilt II à New York], en Amérique, un escalier en Roumanie, et surtout l'un des salons de l'Opéra-Comique [*Le Jeu de Robin et de Marion*] et un des amphithéâtres de la Sorbonne ».¹⁵⁵ Laloy lui-même esquisse également quelques tapisseries pour le Conseil de la Grand'Chambre, tissées aussi dans les ateliers des Gobelins. Ainsi deux tentures voient le jour dans les ateliers des Gobelins : *l'Histoire de Bretagne* d'après Toudouze et les allégories d'après Laloy.¹⁵⁶ La première tenture est celle qui attire particulièrement l'attention, car elle décrit l'histoire des événements qui ont eu lieu en Bretagne comme *le Mariage d'Anne de Bretagne et Charles VIII*, *la Mort de du Guesclin aux portes de Chateaufort*, *la rencontre de Jeanne d'Arc et le connétable de Richemont*, *le Couronnement de Nominoë*, *le Combat des Trente*, *la prédication d'Abélard*, *l'entrée de Henri IV à Rennes*, *les Vénètes* et des événements de la vie d'*Alain Barbe-Torte* et de *Jeanne de Montfort*.¹⁵⁷ Seule *La Mort de du Guesclin* est encore visible dans la Grand'Chambre, les autres tapisseries sont soit détruites ou conservées au Mobilier national à Paris. Toudouze avait commencé les esquisses et puis les cartons vers 1898. En raison de sa mort en 1907, son travail est resté inachevé. C'est le peintre Auguste-François Grognet (1862–1927) qui termine cinq cartons d'après les croquis de Toudouze. Ainsi le résultat de la commande faite à la fin du XIX^e siècle ne fut en place que vers 1924. Une importante remarque, décrite par François Loyer, est que le choix initial des sujets, avec des illustrations de légendes bretonnes, a été modifié, ainsi que l'emplacement de certaines tapisseries. « Tout ce qui pouvait avoir une connotation excessivement régionaliste a donc été supprimé [comme *Gradlon auprès de Gwénolé* et *Résistance du Parlement de Bretagne*] et les épisodes tangeants de l'histoire bretonne quelque peu effacés. »¹⁵⁸ Pour le reste, cela demeure un récit de l'asservissement de Rome, de l'histoire des rois bretons, de la guerre de Cent Ans, du rattachement à la France, qui cadre avec la volonté d'une image nationaliste.¹⁵⁹ En terme de style artistique, Toudouze et Grognet, sont

proches du monumentalisme de l'École de Puvis de Chavanne et de ce que Loyer décrit comme « le lyrisme graphique de l'Art nouveau ». La palette des couleurs se rapproche de celui de la tenture de *l'Histoire de Jeanne d'Arc* d'après Jean-Paul Laurens (1838–1921), avec des figures bien définies au premier plan et un effet graphique les rendant presque sculpturales, débordant parfois du cadre architectural : un esprit néo-gothique avec des motifs décoratifs et une composition monumentale avec des plans superposés, à la japonaise, style très en vogue à la fin du XIX^e siècle. Des termes que l'on retrouve dans les notices sur les Salons qui ont exposé les cartons des tapisseries.¹⁶⁰ Ces éléments sont exemplaires pour le style 'décoratif', destinés à être exécutés par la manufacture, qui définit la production des tapisseries à la fin du XIX^e siècle.

3.1.1. Étude de cas : La tenture évoquant *l'Histoire d'Henri IV* d'après François-André Vincent

À la fin du XVIII^e siècle, en lieu et place des scènes pastorales de Boucher et des tentures de *l'Histoire de Don Quichotte*¹⁶¹, apparaissent à nouveau des tapisseries illustrant des scènes historiques d'un seul roi. *L'Histoire d'Henri IV* est la première du genre depuis *l'Histoire du roi Louis XIV*. Elle réintroduit ainsi le goût pour les tapisseries de scènes historiques qui furent très en vogue au XIX^e siècle. La curieuse apparition de cette tenture suscite quand même quelques questions. À quelle occasion la Manufacture des Gobelins a-t-elle fait tisser cette tenture ? Pourquoi a-t-on choisi de tisser *l'Histoire d'Henri IV* ? Et quel impact a-t-elle eu sur la suite de la production des tapisseries à la Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle ?

La tenture de *l'Histoire d'Henri IV* conservée au Musée national du Château de Pau, compte six tapisseries illustrant à la fois des scènes de sa vie politique, ses rapports avec le ministre Sully (1559–1641), ses chasses et sa relation avec sa maîtresse Gabrielle d'Estrées (1570/1573 ? –1599).¹⁶² (Fig. 124–126) Les compositions sont de Vincent, contemporain et grand rival de David. En 1783, Vincent reçoit du comte d'Angiviller, dernier directeur général des Bâtiments du Roi, une commande de cartons de tapisserie. Vincent accepte et commence encore la même année à peindre les tableaux, conservés actuellement dans divers musées.¹⁶³ Vers 1785, les tableaux sont envoyés à la Manufacture des Gobelins où ils furent tissés à de multiples reprises jusqu'en 1814.¹⁶⁴

Le succès de la tenture, que prouvent les multiples reprises¹⁶⁵, avait bien évidemment à faire avec son iconographie. Mais d'où cet intérêt soudain pour Henri IV à la fin du XVIII^e siècle ? Il semble que l'on puisse trouver une réponse chez Voltaire (1694–1778), l'auteur de *La Henriade*, une épopée en dix chants. Il écrit cette



Fig. 124. D'après François André Vincent, *Tenture de l'Histoire d'Henri IV – Henri IV devant Paris assiégé*, autour de 1789, laine et soie, tapisserie, H. 200 cm x L. 190 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P143.

œuvre, illustrée de gravures, à la fois avec des faits réels et de la fiction en 1723 en l'honneur du 'bon' roi Henri IV. La publication n'arrive pas sur le marché sans difficulté, mais Voltaire en est particulièrement fier, au point qu'il fait savoir à un ami, l'abbé Moussinot, qu'il songe même à en faire tisser des tapisseries. « Je voudrais bien qu'un jour il [Oudry] voulût faire exécuter *la Henriade* en tapisserie ; j'en achèterais une tenture » écrit-il le 12 avril 1736.¹⁶⁶ Voltaire se demande même si Oudry serait en mesure de venir chez lui à Cirey. « Chevalier ne pourrait-il pas en venir exécuter les dessins à Cirey ? »¹⁶⁷ Il semble néanmoins qu'Oudry ne soit pas disponible puisque sept jours plus tard, le 17 novembre

1736, Voltaire écrit : « Si Boucher voulait venir travailler à Cirey, nous lui ferions faire cinq tableaux de *la Henriade*. »¹⁶⁸ L'histoire touche à sa fin le 24 novembre lorsque Voltaire écrit : « Suspendons tout projet de tapisserie jusqu'à nouvel ordre, et que M. Oudry ne fasse rien, sans un plus amplement informé. Faites-lui, je vous prie, mille compliments de ma part. Vraiment je suis bien éloigné pour le présent d'acheter des tableaux. »¹⁶⁹ Cette correspondance entre l'abbé Moussinot et Voltaire en 1736 est importante, car elle est la preuve que l'intérêt pour cette tenture existait déjà dans la première moitié du XVIII^e siècle. Finalement, le comte d'Angiviller reprend l'ancienne idée de Voltaire et demande à Vincent



Fig. 125. D'après François André Vincent, *Tenture de l'Histoire d'Henri IV – Henri IV rencontrant Sully blessé*, autour de 1789, laine et soie, tapisserie, H. 160 cm x L. 110 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P142.

en 1783 de préparer les tableaux. On ignore si le comte d'Angiviller était au courant de l'idée de Voltaire, mais le succès de *la Henriade* de Voltaire a certainement vulgarisé l'image d'Henri IV et rendu le roi très populaire puisqu'il est à l'origine du tissage de la tenture à la fin du XVIII^e siècle, ainsi que de pièces de théâtre. Charles Collé (1709–1783), par exemple, écrit *La partie de chasse d'Henri IV*, une comédie représentée pour la première fois à Bagnole le 25 décembre 1764.¹⁷⁰ Les initiatives de Voltaire et de Collé soulignent surtout les vertus du roi, d'où son surnom : le 'bon' roi Henri IV. Qu'il s'agisse de l'homme politique ou de l'homme privé, son image est celle d'un roi humain, sensible, simple et loyal. Il était présenté comme un exemple pour la famille royale en place et un moyen pour Louis XVI de glorifier les bonnes vertus de la monarchie en général. Le premier tissage achevé fut d'ailleurs offert au comte du Nord, le grand-duc Paul, futur tsar Paul I^{er} (1754–1801) comme cadeau diplomatique.¹⁷¹ Le tsar pouvait ainsi contempler les bonnes œuvres d'un Bourbon, dont Louis XVI était le descendant.



Fig. 126. D'après François André Vincent, *Tenture de l'Histoire d'Henri IV – Évanouissement de Gabrielle*, autour de 1789, laine et soie, tapisserie, H. 152 cm x L. 127 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Musée national du Château de Pau, Pau, n° inv. P141.

Pour la réalisation des scènes, Vincent a recours à trois sources, à la fois littéraires et iconographiques. Pour les scènes concernant Sully et Henri IV, il s'inspire des *Mémoires de Sully* (*Henri IV rencontre Sully blessé*, *L'Évanouissement de Gabrielle d'Estrées*).¹⁷² Puis les gravures dans la *Henriade* inspire le tableau *Henri IV envoie des vivres à Paris* et *Les Adieux d'Henri IV à Gabrielle*. Enfin, la comédie de Collé sur la chasse d'Henri IV a servi d'inspiration pour les tableaux où *Henri IV relève Sully* et *Henri IV rentre dans la maison du meunier Michaud*. La première tenture une fois réalisée, la Manufacture des Gobelins en fait rapidement d'autres tissages.¹⁷³ Sous le règne de Napoléon I^{er}, les tissages en cours furent toutefois interrompus pour libérer les métiers, ces derniers devant d'abord tisser les tapisseries napoléoniennes. La tenture est d'emblée très appréciée pour son iconographie et son rendu pittoresque. Plusieurs autres tentures d'histoire suivirent, surtout sous la Restauration, lorsque la famille royale éprouva le besoin de renouer avec l'ancienne tradition des Bourbon. C'est d'ailleurs au même moment que la statue équestre d'Henri IV est recréée sur le Pont-Neuf à Paris et inaugurée en 1818, que le Lycée Napoléon à Paris change de nom en Lycée Henri IV et que plusieurs théâtres et opéras-comiques réinscrivent l'histoire d'Henri IV à leur programme. Après le court séjour de

quelques tapisseries à la Galerie de Diane du Palais des Tuileries, une dizaine de tapisseries de retissages différents trouvent place sur les murs du château de Pau. Depuis lors, une seule tenture occupe toujours le château, illustrant les actes et les vertus légendaires du roi Henri IV. Mais, elle attire moins l'attention, car elle ne fait pas partie du circuit grand public. Elle a néanmoins figuré dans quelques expositions importantes du XX^e siècle.¹⁷⁴

Principalement créée comme cadeau diplomatique, l'*Histoire d'Henri IV* rencontre rapidement le succès et fut tissée à plusieurs reprises jusqu'à la Restauration. Après la chute du Premier Empire, la tenture occupa sa place dans la Galerie de Diane aux Tuileries et ensuite, sous Louis-Philippe, au Château de Pau, lieu de naissance du roi Henri IV. Jamais la tenture n'a servi autrement que comme pièce de pure propagande. Lorsqu'elle est fabriquée pour la première fois à la fin du XVIII^e siècle, elle ajoute du lustre au régime royal en place. Louis XVI, lui-même descendant des Bourbon, a ainsi pu garder en vie une légende, voire la fortifier contre sa volonté.¹⁷⁵ Une fois les aménagements réalisés par Louis-Philippe au Château de Pau, cette tenture occupa une place importante célébrant la gloire présumée du 'bon' roi Henri IV.

La tenture de l'*Histoire de France* et celle d'*Henri IV*, dont les tissages ont commencé dans les années 1780 et se sont poursuivis à plusieurs reprises jusqu'à la Restauration, inaugurent une nouvelle série de tapisseries évoquant des sujets historiques. La première tenture du XIX^e siècle digne d'être ajoutée à la suite de ces tapisseries à la fois historiques et biographiques est celle de l'*Histoire de Napoléon I^{er}*. Elle évoque d'une part ses scènes de guerre et d'autre part ses œuvres de bienfaisance. (Fig. 8–9) Napoléon se place ainsi dans la lignée de Louis XIV. Les similitudes entre Napoléon I^{er} et Louis XIV sont explicites, car cette tenture se devait d'être l'égale, si non supérieure. Comme dans les tentures précédentes, l'*Histoire de Napoléon I^{er}* célèbre le pouvoir d'un empereur. La tenture s'inscrit ainsi dans une tradition de tapisseries évoquant des faits mémorables pouvant servir la propagande du pouvoir. De plus, au lieu de se distancier de la tapisserie en tant que médium artistique de l'Ancien Régime, Napoléon I^{er} s'y investit. Il encourage les Gobelins à produire des décors pour ses palais et à donner ainsi de l'allure à sa présence.

Les investissements dans les manufactures de France sont une constante tout au long du XIX^e siècle. Même si la tapisserie est plus particulièrement liée à l'Ancien Régime et à la monarchie, il est un fait que ni sous le Premier et le Second Empire, ni sous les diverses Républiques françaises, on n'a voulu se distancier de cet art. Ce médium garde un sens politique et économique fort, quel que soit le régime en place.

Après la chute de Napoléon I^{er}, l'intérieur du Palais des Tuileries doit être remodifié pour abriter un décor royal. En 1818, une importante commande du comte de Pradel est alors passée dans ce but à la Manufacture des Gobelins. Il s'agit d'un nouvel ensemble de tapisseries destinées à la Salle du Trône. Pour légitimer le pouvoir en place, la tenture évoque les divers hauts faits des rois de France les plus célèbres, le Capétien saint Louis, le Valois François I^{er} et le Bourbon Henri IV.¹⁷⁶ Les modèles et la tenture d'après Rouget sont néanmoins sévèrement critiqués.¹⁷⁷ La tenture ne fut finalement jamais exposée dans la Salle du Trône, mais installée sous Louis-Philippe dans le salon François I^{er} du Château de Fontainebleau. Démontée sous le Second Empire, elle est aujourd'hui partagée entre le Château de Fontainebleau et le Mobilier national.¹⁷⁸ Malgré les fortes critiques à l'encontre de Rouget, les biographies de saint Louis, de François I^{er} et d'Henri IV continuent d'inspirer les peintres et de séduire la Manufacture.¹⁷⁹

La France, qui a su poursuivre sa production malgré les troubles politiques et l'abolition de l'Ancien Régime, a utilisé la tapisserie au cours des premières décennies comme un symbole du patrimoine français. Le nombre de tapisseries différentes évoquant des scènes de l'histoire nationale est beaucoup plus important qu'il ne le fut au cours des décennies suivantes. Dans un climat politique changeant, la tapisserie parvient à faire croire à une certaine stabilité artistique et à se souvenir des forces et des qualités de la nation. Il est toutefois remarquable que ce même scénario se répète dans divers pays. La France transmet ainsi à d'autres pays le goût des scènes historiques en tapisserie.

C'est ainsi que dans une jeune Belgique fraîchement créée en 1830, les nouvelles manufactures de tapisseries, une à Ingelmunster en 1856 et une à Malines en 1869, reçoivent souvent des commandes de scènes historiques. En comparaison avec la production française et anglaise, la production de tapisseries belges, et en particulier à Ingelmunster, s'inspire à la fois de l'histoire nationale et du style des tapisseries anciennes d'époques différentes. L'une des premières tapisseries tissées à Ingelmunster en 1857, *Vue sur le château de Laken*, s'inspire notamment de la tenture des *Maisons Royales* d'après Le Brun. Le décor de la tapisserie représente le Château de Laeken de la nouvelle dynastie belge. (Fig. 25) Autre exemple est la tapisserie évoquant le *Siège du château d'Ingelmunster en 1580*. (Fig. 28) Celle-ci représente la bataille entre les troupes d'Alexandre Farnèse (1545–1592) et celles de Guillaume d'Orange (1533–1584) livrée le 10 mai 1580 sur les rives de la Mandel proche du Château d'Ingelmunster. C'est au cours de ce siège que fut fait prisonnier le célèbre commandant des États généraux François de la Noue (1531–1591), capitaine des huguenots français en guerre contre les Espagnols retranchés au Château d'Ingelmunster.¹⁸⁰ L'artiste Sandoz



Fig. 127. *Siège d'Ingelmunster en 1580*, huile sur toile, le tableau a brûlé dans l'incendie de 2001 au Château d'Ingelmunster.

s'inspire ici d'un tableau du XVIII^e siècle qui se trouvait au Château d'Ingelmunster.¹⁸¹ (Fig. 127) À l'avant-plan, les deux groupes se battent sur l'eau, à cheval et à pied. L'arrière-plan représente une perspective comprenant le château, reproduit d'après une gravure de Sanderus, une église, un moulin et quelques maisons.¹⁸² Pour accorder la composition de la tapisserie à la scène du XVI^e siècle, Sandoz a néanmoins étudié la composition des tentures du XVI^e siècle comme celle des *Chasses de Maximilien (Mois d'avril)* et celle de la *Bataille de Pavie (Révolte de Suisses)*. La bordure renvoie aussi à celles des tapisseries du XVI^e. En effet, elle contient en haut les armoiries Montblanc et Plotho, et sur les côtés de quelques dates importantes : 1580, année de la bataille et 1878, date de l'achèvement du tissage, ainsi que de rinceaux, de trophées de guerre et de personnages. Une autre œuvre de Sandoz, représentant *Philippe le Bel et les échevins de Bruges*, est également une scène historique. (Fig. 29–30) Le roi de France, Philippe le Bel (1268–1314), et le comte de Flandre, Guy de Dampierre (1226–1305), sont depuis longtemps en conflit pour la possession des comtés de Flandre et de Hainaut. Le Bel décide finalement de repousser de Dampierre. Lorsque l'armée française, qui vient d'occuper Lille, s'approche

d'Ingelmunster, Le Bel s'installe en 1297 au Château d'Ingelmunster. En un premier temps, les courtisans de la région lui rendent hommage, mais les échevins de Bruges commencent à craindre qu'on ne leur vole la relique du Saint Sang. La scène principale représente le roi de France entouré de nobles et remettant une charte avec laquelle il confirme sa promesse de ne jamais s'emparer de la relique du Saint Sang.¹⁸³ En contrepartie, les échevins doivent remettre les clés de la ville de Bruges. Les difficultés entre le comte de Flandre et le roi de France sont à l'origine de la bataille des éperons d'or à Courtrai en 1302. La scène a lieu sous les voûtes du château. Le roi se trouve sous un baldaquin, entouré de sa cour, des échevins de Bruges qui lui témoignent du respect, de quelques chiens et d'une foule armée. Les bordures latérales sont composées de colonnes peintes. La bordure supérieure porte les armoiries des familles Plotho et Montblanc, ainsi qu'un décor d'anges et de rinceaux. La bordure inférieure représente un ange tenant une banderole avec l'inscription : « Le Roy Philippe-le-Bel reçoit les échevins de Bruges au Château d'Ingelmunster et leur octroye une sauvegarde pour les reliques du Saint-Sang – MCCXCVII ». Sandoz évoque à nouveau une scène de l'histoire d'Ingelmunster, mais



Fig. 128. D'après un artiste inconnu, *Départ pour une chasse au faucon*, deuxième moitié du XIX^e siècle, laine et soie, tapisserie, H. 250 cm x L.400 cm, Manufacture Braquenié et Cie, Malines ?, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, n° inv. T 15370



Fig. 129. D'après Bernard van Orley et Jean Tons, *La tenue des Chasses de Maximilien - Le Mois de Septembre*, 1531–1533, laine et soie, tapisserie, Manufacture de Guillaume et Jean Dermoyen, Musée du Louvre, Paris, n° inv. OA 7320.



Fig. 130. Vue sur la classe Fils et Tissus à l'Exposition universelle d'Anvers 1885. Carton pour la tapisserie *Le départ pour la chasse* d'après Louis-Marie Baader.

cherche cette fois, comme dans la tapisserie précédente, à donner à la tapisserie un aspect 'médiéval' en utilisant une palette de couleurs primaires et en ajoutant une bordure comportant des ornements médiévaux. On connaît également, toujours d'après le même artiste, *La dernière chasse de Marie de Bourgogne*. Marie de Bourgogne (1457–1482) est accompagnée ici de son époux, Maximilien I^{er} de Habsbourg et de son fils Philippe IV à cheval lors d'une chasse au faucon dans la forêt du château de Wijnendaal. Une chute de cheval lui fut fatale. (Fig. 128) À nouveau, l'œuvre de Sandoz illustre un sujet historique et à la fois une scène de chasse, une iconographie qui était également en vogue dans la Manufacture Braquenié et cie à Malines. De cette dernière manufacture, le Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg conserve notamment une chasse au faucon. Comme dans les tapisseries d'après Sandoz, l'artiste s'inspire ici d'une tapisserie du XVI^e siècle. La figure au fond à gauche fait directement référence à celle de la tapisserie du *Mois de septembre* dans la tenture des *Chasses de Maximilien*. (Fig. 129) On trouve d'autres exemples de scènes de chasse de la Manufacture Braquenié dans les deux tapisseries de format exceptionnel réalisées d'après Baader : *Le départ* et *Le retour de la chasse*, aujourd'hui au Bass Museum à Miami Beach.¹⁸⁴ (Fig. 50–51, 130) Ces tapisseries évoquant la chasse font partie d'une importante production de tapisseries historiques de la Manufacture Braquenié et cie.

Si Sandoz était le peintre d'histoire de la manufacture d'Ingelmunster, Geets est celui de la Manufacture Braquenié et cie à Malines. Une étude de cas ayant pour sujet la tenture des *Serments et Métiers* de l'hôtel de ville de Bruxelles s'est déjà penchée sur l'œuvre de ce dernier. (Fig. 116–119) Une autre étude de cas consacrée à la tenture de l'*Histoire de la Flandre* destinée au Sénat belge le démontrera une nouvelle fois. (Fig. 131–134) Parmi les autres réalisations d'après Geets, citons la tenture illustrant *La vie à la cour de Marguerite d'Autriche* dont les cartons se trouvent depuis 1935 à l'hôtel de ville de Malines,¹⁸⁵ et *Philippe de Marnix de Sainte Aldegonde à l'entrée de l'hôtel de ville d'Anvers*. (Fig. 46–48) (Fig. 37–38) Comme les exemples mentionnés ci-dessus, il s'agit de tapisseries illustrant soit des événements historiques, soit la vie de personnages historiques.

3.1.2. Étude de cas : La tenture de l'*Histoire de la Flandre* d'après Willem Geets au Sénat belge

Le Sénat belge est propriétaire d'une tenture d'après Geets, intitulée l'*Histoire de la Flandre*. Réalisée par la Manufacture Braquenié à Malines entre 1880 et 1891, elle décore depuis lors le fumoir du Sénat. Le bâtiment qui abrite le fumoir (Parlement belge depuis 1831) a été construit sous le règne de Marie Thérèse d'Autriche (1717–1780).

L'architecte Gilles-Barnabé Guimard (1734–1805) commence en 1779 la construction dans un style classique. Ce n'est qu'après les régimes politiques successifs des Autrichiens, des Français et des Hollandais, qui utilisent le lieu pour diverses fonctions, que la jeune Belgique (1830/1831) y installe la Chambre des Représentants de Belgique et le Sénat belge. Le bâtiment est touché par deux incendies, l'un en 1820 et l'autre en 1883, au moment où l'on prépare l'installation de la tenture au fumoir.¹⁸⁶ Cet événement n'a pas perturbé la commande.

En 1880, le Sénat belge fait appel à la Manufacture Braquenié pour décorer le fumoir d'une tenture. (Ann. 3.6.1.) La manufacture accepte cette importante commande et rédige un contrat, signé le 13 mai 1880 par le Sénat et par la manufacture. (Ann. 3.6.2.) Il stipule que la manufacture réalisa une tenture de quatre tapisseries pour le prix de 100 000 francs belges. Le choix du cartonnier est laissé à la manufacture. Elle fait appel au peintre malinois Geets qui avait déjà réalisé en 1876 les cartons de la tenture des *Serments et Métiers*, ornant la Salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles. (P. III, C. 2)

Les archives du Sénat belge témoignent d'une longue correspondance entre la manufacture et le greffier du Sénat pour déterminer le sujet des quatre tapisseries. Le choix tombe finalement sur quatre scènes historiques dont les esquisses furent retrouvées dans une vente de la maison Pierre Frey en 2005.¹⁸⁷ Elles représentent des épisodes importants de la vie de personnalités historiques ayant vécu sur le précédent territoire belge : Jacob (1287–1345) et Philippe (1340–1382) van Artevelde, Philippe III de Bourgogne, dit Philippe le Bon (1396–1467), Marguerite de Parme (1522–1586) et les archiducs Albert (1559–1621) et Isabelle (1566–1633) en présence de Rubens. (Fig. 131–134) La tapisserie dont l'iconographie est la plus ancienne est celle du baptême de Philippe van Artevelde, troisième fils de Jacob van Artevelde, dans l'église Saint-Jean à Gand (aujourd'hui la cathédrale saint Bavon). Philippe (Philippine) de Hainaut, reine d'Angleterre et marraïne, tient Philippe van Artevelde sur les fonts baptismaux pendant que l'évêque bénit l'enfant.¹⁸⁸ Ils sont entourés de quelques ecclésiastiques, un officiant, quelques courtisans, un soldat et quelques enfants. Tous les personnages sont impliqués dans l'événement sauf une femme et une jeune fille qui répandent des pétales de fleurs au premier plan. Chronologiquement, la tapisserie suivante est celle du *Compromis des Nobles*, Bredero en tête. Pendant la révolte des Pays-Bas contre le roi d'Espagne Philippe II (1527–1598), les nobles présentent une supplique à la régente Marguerite de Parme. Ils demandent l'abolition de l'inquisition et quelques arrêts religieux. C'est à cette occasion que l'un des conseillers de la régente traite les nobles de mendiants, de gueux. La scène a lieu à l'intérieur d'un château décoré d'une



Fig. 131. D'après Willem Geets, *Le Baptême de Philippe van Artevelde*, 1885/1882 ?, laine et soie, tapisserie, H. 350 cm x L. 226 cm, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Fumoir du Sénat de la Belgique, Bruxelles.
Inscriptions : W. Geets, inv&pinx, H. Braquenié & Cie



Fig. 132. D'après Willem Geets, *Les Gueux devant Marguerite de Parme* 1884, laine et soie, tapisserie, H. 350 cm x L. 487 cm, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Fumoir du Sénat de la Belgique, Bruxelles.
Inscriptions : W. Geets inv&pinx, 1884, Braquenié



Fig. 133. D'après Willem Geets, *Les Ambassadeurs orientaux reçus par Philippe le Bon*, 1881, laine et soie, tapisserie, H. 350 cm x L. 487 cm, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Fumoir du Sénat de la Belgique, Bruxelles.
Inscriptions : W. Geets, 1881



Fig. 134. D'après Willem Geets, *Les archiducs Albert et Isabelle à l'atelier de Rubens*, 1882, laine et soie, tapisserie, H. 350 cm x L. 226 cm, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Fumoir du Sénat de la Belgique, Bruxelles.
Inscriptions : W. Geets, 1882, Manufacture Royale, H. Braquenié & Cie

verdure et d'un tapis oriental. Marguerite de Parme, assise sous un baldaquin de tapisseries, est entourée de courtisans, d'un soldat et d'un secrétaire. Bredero parle au nom de la suite présente et demande à la régente d'arrêter les oppressions contre les protestants. La troisième tapisserie représente *Philippe le Bon recevant les ambassadeurs de l'Est*. Il trône entre des courtisans, deux soldats, un arlequin et des chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or, ordre de chevalerie qu'il avait créé en 1430. Les ambassadeurs de l'Est sont introduits auprès de Philippe le Bon par un religieux, habillé en blanc. À la droite de Philippe le Bon se trouve Charles le Téméraire et à sa gauche, Marguerite d'York (1446–1503). Charles le téméraire, qui succède à Philippe le Bon en 1467, s'est marié en 1468 avec Marguerite. Les ambassadeurs offrent à Philippe le Bon des cadeaux et le titre de *Grand Duc d'Orient*. Au fond de la tapisserie se distingue une autre tapisserie représentant l'*Adoration des Mages*.¹⁸⁹ La dernière tapisserie dont l'iconographie est historique a pour titre *Rubens reçoit Albert et Isabelle dans son atelier à Anvers*. Rubens et sa femme descendent un escalier recouvert d'un tapis, pour accueillir chez eux les archiducs. Ces derniers sont accompagnés d'un enfant portant la traîne d'Isabelle. Sur un balcon à droite, trois hommes observent l'évènement. Tous les personnages portent des vêtements du XVII^e siècle. La scène a lieu dans un intérieur richement décoré et étoffé.

La tapisserie de *Philippe le Bon recevant les ambassadeurs de l'Est* a été exposée deux fois avant d'être placée dans le fumoir, une première fois le 30 juillet 1883 à l'exposition universelle d'Amsterdam.¹⁹⁰ Elle aurait dû revenir à Bruxelles le 2 novembre 1883, mais en raison de l'incendie du 5 décembre 1883, qui détruisit le fumoir et les chambres adjacentes dont la Chambre des Représentants, elle ne put pas être installée dans la salle. C'est ainsi qu'elle fut intégrée une deuxième fois dans une exposition universelle, cette fois-ci, à Anvers en 1885, accompagnée d'une esquisse du *Compromis des Nobles devant Marguerite de Parme*.¹⁹¹ Elle occupa finalement sa place au fumoir du Sénat en 1886. Peu de temps après, en 1891, le Sénat commande encore deux autres tapisseries à la Manufacture Braquenié, deux entre-fenêtres. Elles représentent les personnifications des *Arts* et de *La Noblesse*. (Fig. 135–136) *Les Arts* sont représentés par une jeune femme accompagnée d'un jeune homme portant une perche ornée d'un écusson entouré d'une couronne de laurier et coiffé d'une tête de taureau ailé, ensemble qui fait référence à la corporation de saint Luc, patron des artistes. Assise sur une balustrade, la jeune femme tient une palette de peintre de la main gauche et des pinceaux dans l'autre. À ses pieds, dont l'un est posé sur un chapiteau sculpté, se trouvent un luth et des livres. Les attributs font respectivement référence à la peinture, à la sculpture, à la mu-

sique et à la littérature. La scène a lieu sous une arcade sculptée et décorée de guirlandes, de rubans et d'armoiries que l'on retrouve dans la tapisserie suivante, celle de *La Noblesse*. Ici, un homme en armure et une jeune fille se tiennent debout devant une balustrade avec derrière eux une vue sur un paysage. De la main gauche, l'homme tient une lance à laquelle sont fixés le drapeau du Brabant et une couronne de laurier. La jeune fille porte également un écusson. Les deux personnifications se réfèrent à la fois à la tenture déjà présente dans la salle, mais également à l'autre tenture, les *Serments et Métiers*, que Geets avait conçue pour la Salle Gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles. (P. III, C. 2) L'iconographie et les costumes du XVI^e siècle font référence à l'Âge d'Or des Pays-Bas méridionaux.

Dans beaucoup de ses tapisseries, Geets intègre un léger changement de niveau comportant une ou plusieurs marches. Ceci donne une impression d'espace et de profondeur tout en optimisant la surface de la tapisserie au profit de l'iconographie.

Geets avait initialement proposé plusieurs cartons de sujets différents, mais tous se référant à « des faits, sinon glorieux du moins honorables pour notre histoire nationale et de nature à ne blesser aucune conviction, à ne froisser aucune opinion ».¹⁹² Au moment de la commande, la Belgique a cinquante ans. À cette occasion, deux importantes commandes sont passées à la Manufacture Braquenié : l'une pour l'hôtel de ville de Bruxelles et l'autre pour le Sénat belge. Toutes deux représentent des scènes renvoyant à des figures historiques ayant marqué politiquement et artistiquement l'histoire de la nouvelle nation. Geets, artiste doué dans plusieurs disciplines, était surtout un grand peintre d'histoire et un portraitiste. Son style, inspiré de Romantisme belge, suit la ligne d'artistes comme Leys et Gallait. Entre 1864 et 1878, ce dernier avait d'ailleurs réalisé au Sénat une importante série de tableaux sur fond doré. Cette série, qui se trouve dans l'hémicycle du Sénat, illustre les portraits des dirigeants, des souverains ou des régents, qui ont marqué l'histoire du précédent territoire belge, tels Charlemagne, Godefroid de Bouillon, Baudouin de Constantinople, le prince-évêque de Liège Notger, le duc Jean II de Brabant, Philippe le Bon, l'empereur Charles Quint, Robert de Jérusalem et l'impératrice Marie-Thérèse.¹⁹³ Cette œuvre de Gallait déjà en place depuis 1878, comme la tenture de Geets, offre aux sénateurs une vue exceptionnelle sur les personnalités les plus illustres du précédent territoire belge. Le Sénat est ainsi doté d'une sorte de 'panthéon'. Il reste, en revanche, un élément non négligeable. *L'Histoire de la Flandre* est une tenture. Comme pour les autres tapisseries illustrant des scènes historiques produites par la Manufacture des Gobelins à Paris et pour la précédente tenture de Geets à l'hôtel de ville de Bruxelles, le choix de ce médium est important. Comme la France, et, quel



Fig. 135. D'après Willem Geets, *Les Arts*, 1891, laine et soie, tapisserie, H. 350 cm x L. 140 cm, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Fumoir du Sénat de la Belgique, Bruxelles.

Inscriptions :

en bas à gauche : W. Geets 1891

en bas à droite : Braquenié & Cie, Malines 1897



Fig. 136. D'après Willem Geets, *La Noblesse*, 1891, laine et soie, tapisserie, H. 350 cm x L. 132 cm, Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Fumoir du Sénat de la Belgique, Bruxelles.

Inscriptions :

en bas à gauche : Braquenié & Cie

en bas à droite : Malines 1891, W. Geets

que soit le régime politique et ses affinités avec l'Ancien Régime, la Belgique veut revenir à ce médium précieux et fort. Dans une période d'étatisme et de recherche concernant les événements, les personnalités et les arts qui ont marqué l'histoire du nouveau pays, la tapisserie a joué un rôle important. Pendant des siècles, du XIV^e au XVIII^e, la production de tapisseries s'est poursuivie, constituant un important produit d'exportation et contribuant ainsi au succès économique et artistique des Pays-Bas méridionaux. Ce succès et la fierté envers ce médium 'national' expliquent pourquoi le fumoir du Sénat s'orne d'une tenture. Les investissements du jeune gouvernement belge dans la nouvelle manufacture belge des frères Braquenié contribuent à rendre hommage à cet art, mais aussi à s'assurer que la tapisserie a de l'avenir.

En cette période où la nouvelle Belgique se cherche une identité, les artistes s'intéressent d'une part à la vie de figures nationales, comme Rubens ou Van Dyck ou à celle des archiducs Bourbon, et d'autre part aux styles artistiques des époques antérieures : par exemple durant la période romantique belge, Gustave Wappers (1803–1874) écho de la manière de peindre de Rubens. Quant à Leys, ou à certains tableaux de James Tissot (1836–1902), d'Édouard Hamman (1819–1888) et d'Henri de Braekeleer (1840–1888), pour n'en citer que quelques-uns, ils s'approprient la touche minutieuse des primitifs flamands ou des peintres de la Renaissance du Nord. Pour justifier l'union belge, les artistes ont surtout voulu marquer les moments glorieux et les personnages importants afin d'intéresser les Belges à leur passé commun. Les exemples cités de production de tapisserie belge du XIX^e siècle témoignent clairement du même goût pour l'histoire de la nation et de l'intérêt pour les styles artistiques, tel qu'on le trouve dans la peinture comme dans la production artistique en France et en Angleterre.

On remarquera au cours de la lecture de cette étude qu'en France, cette recherche concernant l'histoire nationale et les styles artistiques révèle en particulier une fascination pour l'art et la civilisation médiévale. À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, lorsque les chercheurs redécouvrent cette époque, le Moyen Âge est devenu un énorme terrain de jeux. Les écrivains, les curieux et les artistes voulant se distancier de l'Ancien Régime, se concentrent dorénavant sur les vicissitudes du Moyen Âge. Le corporatisme médiéval soi-disant idéal attire l'attention, tout comme les artefacts médiévaux qui inspirent un nombre de plus en plus élevé d'artistes. Cet intérêt provient plus particulièrement des fouilles archéologiques qui font découvrir un grand nombre d'objets importants et qui, avec d'autres fragments architecturaux récupérés après les destructions de la Révolution française, entrent entre autres au Musée des

Monuments français, créé par Lenoir en 1795. La fascination pour cette période médiévale est telle qu'elle ne passe pas inaperçue à la Manufacture des Gobelins. Le style troubadour, appelé en Angleterre le *Gothic Revival*, inspire la direction. En remontant à la production de tapisseries du Moyen Âge, elle espère simplifier le style et l'iconographie des tapisseries. Ainsi, elle accepte le tissage d'après les dessins de Laurens (Fig. 137–138) et Steinheil (Fig. 85). Le résultat final en fut le retour aux tapisseries dites 'décoratives'.

3.2. 'Style décoratif'

« Dire que des tapisseries sont décoratives semble un pléonasme. »¹⁹⁴ *A priori*, la tapisserie est un art servant à décorer. Cette partie est pourtant intitulée 'style décoratif' parce que cette appellation est souvent utilisée par les auteurs français de la fin du XIX^e siècle voulant faire référence à la production de tapisserie française du dernier quart du siècle. Paul Mantz (1821–1895) écrit par exemple dans *Le Temps* du 18 mai 1873 « qu'il fallait faire exécuter [pour les tapisseries] tout exprès des modèles où l'élément décoratif jouera le premier rôle ». ¹⁹⁵ Un livre publié en 1881 et dédié aux *Tapisseries décoratives du Garde-Meuble* indique même dans l'introduction que « cet art semble vouloir reparaître, aujourd'hui que les architectes et les artistes comprennent son importance dans la décoration de nos appartements et cherchent à lui rendre tout son éclat ». ¹⁹⁶ Havard conclut en 1893 qu'il y eut finalement des modèles « ayant le véritable caractère décoratif ». ¹⁹⁷

Initialement, le 'style décoratif' était donc, le 'souhait' de beaucoup de critiques d'art. C'est-à-dire qu'ils voulaient que l'esthétique de la tapisserie change au profit d'une tapisserie digne du XIX^e siècle, définie par son propre style et par son iconographie 'décorative'. Elle devait ainsi s'insurger contre les tapisseries illustrant des sujets trop politiques et les 'tapisseries-peintures' présentes dès la fin du XVIII^e siècle et pendant la première moitié du XIX^e. Comme le terme l'indique déjà, ces dernières sont conçues d'après des tableaux et non d'après des cartons spécialement conçus pour elles. De plus, le tableau est retissé au millimètre près afin de reproduire fidèlement les effets picturaux. Le talent du lissier, capable d'interpréter le carton en tapisserie, est ainsi complètement rejeté au profit de la copie pure et simple. À distance, le spectateur peut donc difficilement distinguer s'il s'agit d'une tapisserie ou d'un tableau. C'est contre toutes ces pratiques que plusieurs auteurs manifestent et encouragent la fabrication de tapisseries de style 'décoratif'. Leurs exigences, qui sonnent comme un manifeste en faveur d'un 'réveil' esthétique dans l'art de la tapisserie, eurent des conséquences immédiates dans la production de la tapisserie du dernier quart du

siècle. Alors que le 'réveil' a créé du 'renouveau' dès le XIX^e siècle, beaucoup d'auteurs du XX^e siècle n'ont voulu attribuer ce phénomène qu'à la production de Lurçat au cours de la première moitié du XX^e siècle. « Ne sommes-nous pas habitués à considérer que la renaissance de la tapisserie a eu lieu au milieu du XX^e siècle et que le règne de la tapisserie-peinture s'était poursuivi jusque-là ? »¹⁹⁸ Mais l'auteur Vaisse sous-entend en effet que la 'renaissance' de la tapisserie a pour origine l'élaboration de la tapisserie décorative dans la seconde partie du XIX^e siècle, et en particulier sous la III^e République. L'auteur a ainsi voulu rectifier cette vision de la 'renaissance' qui a marqué le XX^e siècle avec l'arrivée de Lurçat.¹⁹⁹

Mais pour savoir quand se situe véritablement la 'renaissance' de la tapisserie, il faut d'abord définir ce qu'on entend par 'renaissance'. S'agit-il d'une rupture avec les styles existants ? Ou 'la renaissance' évoque-t-elle plutôt la volonté de donner une nouvelle impulsion à ce médium qui est en train de disparaître ? Si, au début du XIX^e siècle, les 'tapisseries-peintures' ont permis de relancer la production de tapisseries parce qu'elles avaient suscité un regain d'intérêt grâce à une technicité plus élaborée, on pourrait en effet affirmer qu'elles sont à l'origine de la 'renaissance'. S'il s'agit d'une rupture de style, alors c'est bien la tapisserie 'décorative' qui est à l'origine de la 'renaissance'. La conclusion générale de cette partie se prononcera au sujet de cette problématique. Mais avant cela, il faudrait pouvoir répondre à la question suivante : qu'est-ce qui a poussé les auteurs et les critiques à inciter les artistes à réaliser des cartons de tapisseries dites 'décoratives' ?

On souhaite donc d'abord expliquer les origines du 'style décoratif' et le définir. Quelques exemples de tapisseries tissées à la Manufacture des Gobelins illustrent cette recherche d'un 'style décoratif' pour laquelle le retour aux tapisseries moyenâgeuses fut décisif. D'autres initiatives en dehors de la manufacture ne tardèrent pas à être réalisées.

3.2.1. Origines et définition du 'style décoratif'

Les tapisseries réalisées au cours du dernier quart du XIX^e siècle ont été l'objet d'une littérature plus abondante.²⁰⁰ La raison de cet intérêt scientifique se trouve dans l'iconographie et l'esthétique des tapisseries de cette époque, différentes de celles de la production précédente. Mais quelles sont les origines de ce style dit 'style décoratif' ? Si l'on prend les Gobelins comme point de départ, quatre éléments du contexte historique semblent être à la base de ce nouvel engouement pour l'art de la tapisserie à partir de la seconde moitié du siècle : le contexte politique, le contexte socio-économique et culturel, la révolution industrielle et le dis-

cours des auteurs du XIX^e siècle sur l'art de la tapisserie contemporaine. La plupart de ces quatre éléments ont été déjà étudiés dans la deuxième partie de la présente étude, mais sont ici mis en avant pour expliquer l'origine de ce nouveau style.

Le contexte politique en France ne peut être qualifié que de variable et instable. Entre la Révolution française et la III^e République, la vie politique a vu passer des républiques, des empires et des monarchies. Les brusques changements politiques n'ont cependant pas entravé la production de tapisseries des Gobelins. (P. II, C. 1) À chaque changement, la manufacture a néanmoins été plongée dans une 'crise d'identité', pour s'adapter aux attentes des différents commanditaires. Car elle doit répondre soit aux attentes d'un empereur, soit à celles d'une république ou d'une monarchie. L'instabilité politique a poussé la manufacture à s'adapter sans cesse au pouvoir en place et à créer des tentures à la gloire de chaque régime. La Manufacture des Gobelins qui était, et est toujours, une manufacture d'État, ne jouissait donc pas de l'espace nécessaire pour pouvoir créer librement et expérimenter sans contrainte dans le domaine qui était le sien : l'art de la tapisserie. Au contraire, elle était soumise, pratiquement en permanence, aux ordres donnés par les instances les plus hautes. Napoléon I^{er} demande de créer une tenture retraçant ses propres faits et gestes, sous la Restauration la manufacture tisse l'histoire des ancêtres Bourbon, Marie de Médicis et Henri IV, et sous le Second Empire, plusieurs portraits sont tissés d'après Napoléon III et Eugénie. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, la plupart des tentures et des tapisseries ont dès lors une connotation très marquée politiquement et sont *de facto* des médiums de pouvoir plus que des médiums artistiques. La tapisserie est donc toujours un art de propagande comme elle l'a été pour les Gobelins depuis leur fondation au XVII^e siècle.²⁰¹ La stabilité relative de la III^e République affaiblit la volonté d'utiliser la tapisserie explicitement comme médium de propagande, même si d'autres formes de propagande se cachent souvent derrière ces tapisseries. Elle donne à la manufacture l'occasion d'accepter des cartons comportant de nouvelles iconographies et un nouveau jargon stylistique, initialement fortement influencés par les tapisseries médiévales, et ensuite par les nouveaux mouvements artistiques en place, tels le Symbolisme et le Néo-Classicisme.

Une deuxième considération concernant le contexte politique, a trait à la 'consommation du passé'.²⁰² L'intérêt pour le passé est omniprésent au XIX^e siècle et se manifeste de deux façons. Pour commencer, pendant la première moitié du siècle, ce passé est surtout exploité politiquement. La base de ce retour est le manque de confiance dans la politique de l'époque et les hésitations de la politique même qui cherche à légitimer



Fig. 137. Jean-Paul Laurens, *Une scène de tournoi à la fin du XIV^e siècle*, 1894, dessin préparatoire, mine de plomb sur papier, H. 23,6 cm x L. 29,8 cm, Musée Paul-Dupuy, Toulouse.

sa place au pouvoir en évoquant ses prédécesseurs et en utilisant la tapisserie comme médium national. Par l'abjuration de l'Ancien Régime, et en raison des événements de la Révolution française, le régime doit faire place à une république dont les Français ne connaissent qu'à peine les principes. Par la suite, la succession de plusieurs régimes politiques n'offre finalement pas de point d'appui, pas de stabilité. Par réaction, le seul 'soutien' est le recours au passé et son évocation. Les régimes politiques, se rendant compte de l'incertitude régnant au sein de la population, ont bien évidemment répondu à cette instabilité et à cette incertitude. Entretenir les anciennes manufactures et continuer d'utiliser un médium nationalement connu, en l'occurrence la tapisserie, était un moyen de créer cette stabilité et de convaincre la population du réel pouvoir en place. Le seul obstacle, sauf sous la Restauration et la Monarchie de juillet, est la volonté du Premier et du Second Empire comme des diverses Républiques de faire *tabula rasa* de l'Ancien Régime. À force d'éviter de consacrer trop d'attention à l'Ancien Régime naît une grande fascination pour le Moyen Âge. Aux Gobelins, l'engouement pour la vie médiévale ne passe pas inaperçu. Songeons aux exemples que sont les deux feuilles d'écran d'après Merry-Joseph Blondel (1781–1853) illustrant respectivement *Jeanne d'Arc sur les remparts d'Orléans* et *Sainte Clotilde, reine de France*, fabriquées sous la Monarchie de juillet.²⁰³

Dans une deuxième phase, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'époque médiévale n'inspire pas seulement les artistes, mais des œuvres d'art médiéval sont de plus en plus souvent elles-mêmes source d'importantes considérations artistiques. L'enthousiasme est tellement grand que le mouvement est gratifié de noms de styles : style troubadour ou néo-gothique, aussi appelé en Angleterre le *Gothic Revival*. L'intérêt pour les artefacts médiévaux et leur esthétique est encouragé par les nombreuses fouilles archéologiques, accompagnées de publications, d'envois au Musée des Monuments français, créé en 1795 par Lenoir, d'éléments architecturaux d'anciens cloîtres et châteaux détruits sous la Révolution qui arrive sur le marché, et de l'ouverture en 1844 du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny qui abrite une collection d'œuvres médiévales. Les nouvelles collections et les recherches faites sur les œuvres aboutissent donc à une meilleure connaissance de leur conception. D'où le fait que, en examinant les tapisseries moyenâgeuses, les critiques d'art découvrent très vite de grandes différences avec les tapisseries contemporaines. Ils incitent alors à revenir à des principes artistiques du Moyen Âge qui sont mis en pratique aux Gobelins, par exemple dans les tapisseries de *sainte Agnès* d'après Steinheil (Fig. 85) tissée entre 1875 et 1876 et d'*Une scène de tournoi à la fin du XV^e siècle* d'après Laurens (Fig. 137–138) tissée entre 1895 et 1899.²⁰⁴

Le 'réveil' du passé, inspiré politiquement, a finale-

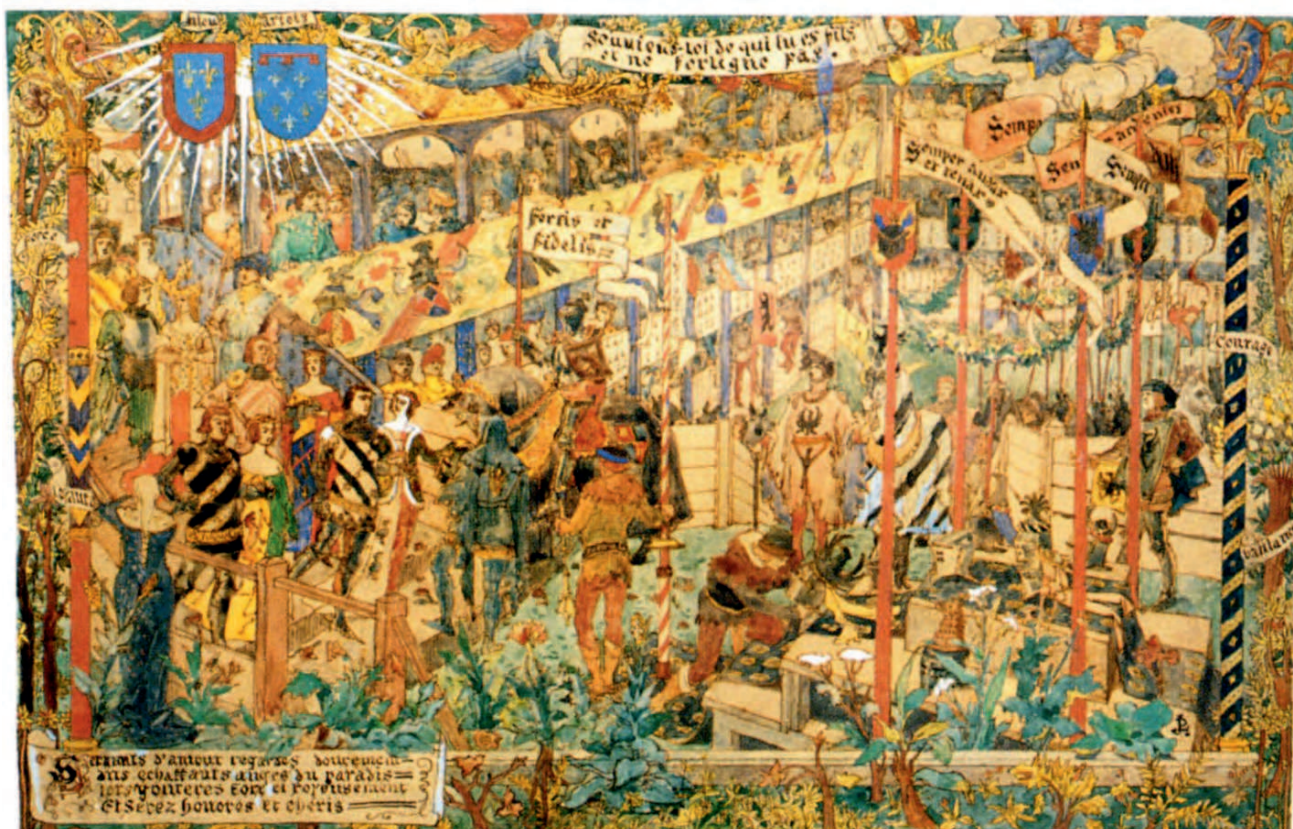


Fig. 138. Jean-Paul Laurens, *Une scène de tournoi à la fin du XV^e siècle*, 1895, aquarelle, gouache, mine de plomb, plume et encre brune sur carton, carton pour tapisserie, H. 40,5 cm x L. 63 cm, Manufacture des Gobelins, Paris – en dépôt à l'hôtel de ville de Toulouse, n° inv. GMTB 775.

ment provoqué un 'retour' au passé, un retour aux tapisseries anciennes. La confrontation entre les principes artistiques anciens et ceux des 'tapisseries-peintures' courantes a entraîné une remise en cause de la production contemporaine. Leurs observations stylistiques au sujet des tapisseries médiévales sont à l'origine des principes artistiques à l'origine de la tapisserie 'décorative'.

Un autre facteur, mais cette fois socio-économique et culturel, qui a encouragé le développement du 'style décoratif', est le débouché des tapisseries au XIX^e siècle. Au début, sous la Révolution et sous les régimes politiques successifs, la tapisserie n'attirait pas le grand public. Tout d'abord, parce que les Gobelins tissaient des tapisseries illustrant l'histoire politique, destinées au pouvoir en place et donc difficiles à commercialiser. Deuxièmement, parce que très peu de manufactures privées tissaient encore des tapisseries, ce qui changea avec la vogue des tapisseries anciennes et des tapisseries inspirées de la vie médiévale. Exposées soit dans les nombreuses expositions nationales et internationales, soit dans les collections des nouveaux musées, les tapisseries sont de plus en plus connues du grand public. (P. II, C. 2) L'intérêt pour les tapisseries, et surtout pour les plus anciennes, est significatif. Leurs sujets (tapisseries moyenâgeuses, verdure et tenières) sont plus faciles à commercialiser et relancent ainsi l'industrie de

la tapisserie 'décorative'. (Fig. 96) C'est l'ensemble de ce contexte qui a conduit vers de nouvelles tentatives.

Indirectement, la révolution industrielle a également contribué à 'renouveler' le style des tapisseries. Au début du XIX^e siècle, l'industrialisation représentait un défi pour la Manufacture des Gobelins. Cette dernière devait-elle renoncer au profit du métier Jacquard (1801) et de la mécanisation en général, ou au contraire, continuer le tissage à la main au profit de la conservation d'une connaissance artistique nationale ? La manufacture n'a en fait jamais cessé sa production traditionnelle. Elle a toutefois fait quelques ajustements 'industriels'. Les progrès de l'industrie chimique ont fait que la teinturerie de la manufacture, capable dès lors de produire un nombre infini de couleurs et de tons dérivés en laine et en soie, était donc en mesure d'imiter très précisément toutes les nuances des tableaux servant de modèles. Néanmoins, par réaction contre ces tableaux tissés, la manufacture a fait l'effort de respecter davantage les 'principes' et l'esthétique de la tapisserie du Moyen Âge, à savoir une trame plus explicite et un nombre de couleurs plus restreint, et de simplifier le dessin en essayant d'évoquer des scènes purement décoratives.

Ces réactions contre les 'tapisseries-peintures' et la volonté d'avoir des tapisseries plus 'décoratives' s'inspirent surtout du discours des auteurs du XIX^e siècle. (P. II, C. 3) Leurs critiques de la 'tapisserie-peinture' et

d'autre part l'appel à un 'retour' au passé, et au Moyen Âge en particulier, sont les deux facteurs les plus importants à l'origine du 'style décoratif'. Le livre sur *Les tapisseries décoratives* ne donne pas une vraie définition de la tapisserie 'décorative', mais souligne néanmoins dans l'introduction les points importants qui caractérisent une tapisserie de 'style décoratif' : la bordure, la couleur et le dessin. Pour être une tapisserie décorative, elle doit avoir une bordure. Cet encadrement spécialement décoratif avait disparu depuis la fin du XVIII^e siècle pour faire place à un encadrement doré tissé ou à un vrai cadre, afin de renforcer l'imitation des tableaux. La gamme de couleurs illimitée utilisée depuis la fin du XVIII^e siècle et permettant de copier parfaitement les tableaux allait aussi contre le caractère inné de la tapisserie. Les critiques d'art ont alors voulu restreindre le nombre de couleurs et de tons dérivés pour rendre la tapisserie plus 'naturelle'. Une critique similaire est formulée par rapport au dessin et à l'iconographie. Au lieu de choisir un sujet d'histoire tel qu'il est présenté sur un tableau, les critiques d'art souhaitent un sujet plus décoratif et à moindre connotation politique. Les critiques d'art donnent la préférence à un dessin plus marqué, moins complexe, et représenté au premier plan pour éviter trop de perspective. Ces diverses propositions, suggérées vers le milieu du XIX^e siècle, et principalement dans les discours de critiques d'art ayant observé attentivement des tapisseries anciennes, ont été capitales lorsqu'il s'agit de définir les directives du 'style décoratif'.

Par conséquent, deux caractéristiques des tapisseries dites 'décoratives' de la fin du XIX^e siècle ont particulièrement retenu notre attention : l'attrait pour le passé et les principes d'une tapisserie pensée comme authentique. C'est l'étude qui suit.

3.2.1.1. Attirance du passé médiéval

Au XIX^e siècle, le goût du retour au passé, et en particulier au Moyen Âge, est né du nationalisme, du patriotisme en place et du réveil de l'Église catholique. Ces deux éléments caractérisent la Restauration et la Monarchie de juillet. Quelques tapisseries tissées à la Manufacture des Gobelins en témoignent : *François I^{er} reçu chevalier par Bayard*, d'après Alexandre-Évariste Fragonard (1780–1850) et *Jeanne d'Arc sur les remparts d'Orléans* et *Sainte Clotilde, reine de France*, d'après Blondel.²⁰⁵ Une fois la III^e République en place et les changements politiques effectués, l'engouement pour le Moyen Âge est complet en cette fin de siècle.²⁰⁶ Le succès se manifeste surtout dans les milieux d'artistes, et dans ceux de la bourgeoisie conservatrice et des catholiques.

Pour les artistes, le retour au Moyen Âge est un retour aux systèmes sociaux des corporations et à la virtuosité technique et esthétique de l'artisanat qui per-

mettent de contrer l'industrialisation. L'iconographie de leurs œuvres est composée d'éléments d'histoire, de patriotisme et de fierté. L'art du Moyen Âge ou l'art gothique est un art dont la France 'prétend' détenir la suprématie. L'art gothique était vu comme un art purement français, ce qui explique la fierté et sa glorification générale. Il en est de même pour la bourgeoisie conservatrice. Elle partage les sentiments envers la gloire du passé français et envers l'art médiéval comme art national. En plus d'un goût empreint de nationalisme, l'art médiéval est à la mode et la Bourgeoisie peut y investir sa fortune.²⁰⁷ Pour les catholiques fervents, le retour au Moyen Âge est un retour à la 'vraie' religion, le catholicisme, débarrassé de son 'dérivé' de l'Ancien Régime, le protestantisme.

Malgré tout, malgré la présence de nombreuses œuvres médiévales dans les nouveaux musées et les expositions, malgré les multiples travaux archéologiques et leurs publications, les diverses associations religieuses et nationalistes actives ont surtout interprété le Moyen Âge à leur façon et les artistes ont surtout vu ce qu'ils 'voulaient bien voir' du Moyen Âge. Le Moyen Âge, tel qu'il était fabriqué et perçu au XIX^e siècle, était donc *grosso modo* une illusion de la 'réalité' historique. Grâce à la 'consommation du Moyen Âge' et aux dépenses de la riche bourgeoisie, le Moyen Âge, tel qu'on l'imagine, gagne en popularité et devient même un investissement pour certains collectionneurs. Parmi les arts médiévaux collectionnés se trouvent les vitraux et les tapisseries. Et ceux qui n'ont pas les moyens d'acheter des objets authentiques peuvent par exemple acquérir une tapisserie semi-médiévale à la Manufacture Braquenié. De nombreux critiques mettent néanmoins les éventuels acheteurs en garde contre ce 'gothique bâtard' qui déforme la réalité historique.²⁰⁸

Par ailleurs, d'autres critiques attirent l'attention sur la technicité et l'esthétique des œuvres médiévales. En ce qui concerne la tapisserie, ils remarquent la réduction de couleurs et des tons, la bordure, l'absence de perspective, l'épaisseur des fils de laine, l'utilisation de hachures et l'interprétation du lissier. Ces détails sont littéralement repris par la Manufacture des Gobelins en 1875–1876 dans la tapisserie *sainte Agnès* d'après Steinheil (Fig. 85). Cette dernière est un prototype des adaptations faites à partir des observations techniques et esthétiques des tapisseries moyenâgeuses. Un autre exemple, plus librement inspiré du Moyen Âge, représente *Une scène de tournoi à la fin du XV^e siècle*, d'après Laurens (Fig. 137–38) tissée entre 1895 et 1899. Celle-ci donne la fausse impression d'être médiévale employant néanmoins la perspective inexistante au Moyen Âge. L'œuvre transmet néanmoins une certaine idée médiévale et célèbre le passé national.

Le retour au goût du Moyen Âge en France n'est pas un cas isolé. Plus radical et sans équivalent est l'in-

térêt en Angleterre, notamment à Merton Abbey. Morris y tisse des tapisseries inspirées d'un certain mysticisme médiéval. Attiré par l'esthétique des tapisseries médiévales considérée par lui comme la plus élevée dans l'art de la lice, Morris exécute des cartons qui s'en inspirent. Comme dans la tapisserie *sainte Agnès* en France, il essaie de récapituler techniquement et stylistiquement les points importants des tapisseries médiévales. Techniquement, Morris limite le nombre de couleurs et remplace les tons intermédiaires par l'utilisation de hachures. Il essaie également de rendre à la surface plus de texture en utilisant des fils de laine plus épais. Stylistiquement, Morris s'inspire des fonds 'millefleurs' des tapisseries médiévales et des verdure flamandes du début du XVI^e siècle pour les adapter à sa manière dans ses tapisseries. L'utilisation des fonds végétaux limite également la perspective inhabituelle dans les tapisseries du Moyen Âge. Les figures sont délimitées, mises au premier plan et souvent inspirées par la littérature médiévale ou religieuse. Parmi les exemples de la main de Morris citons sa première tapisserie *Acanthe et Vigne* de 1879, la *sainte Agnès* (Fig. 85 b) et le *Verger* de 1890.²⁰⁹ Les initiatives de Morris, animées par une réaction contre l'industrialisation, l'académisme et la suppression sociale et par son amour du Moyen Âge et de la nature, ont vite trouvé des partisans et sont à l'origine d'un groupe connu sous le nom le *Pre-Raphaelite Brotherhood* dont les œuvres sont désignées sous l'appellation d'*Arts and Crafts*. Ses collaborateurs sont entre autres Burne-Jones, un ancien condisciple de Morris au Exeter College d'Oxford en 1855, Philipp Webb (1831–1915) et John Henry Dearle (1860–1932). Tous ont créé des tapisseries en partenariat avec la manufacture de Morris à Merton Abbey.

L'attraction pour le passé se manifeste également en Belgique, dans les nouvelles manufactures de tapisserie, d'abord à Ingelmunster (1857), puis à Malines (1869) et à Héverlé (1905). Au début de ce chapitre, il est déjà apparu clairement que les manufactures d'Ingelmunster et de Malines tissaient beaucoup de tapisseries relatant des faits historiques, y compris parfois avec des bordures assorties afin de renforcer la décoration et d'accentuer les éléments décoratifs auxquels la scène principale faisait référence. Mieux encore, dans les trois manufactures belges, les tapisseries médiévales du XV^e et XVI^e siècle sont souvent sources d'inspiration, parfois même très explicitement. À Ingelmunster, la manufacture tisse par exemple entre 1858 et 1860/1868 une tenture de verdure aux millefleurs animées d'animaux et d'oiseaux, et portant les armoiries du Franc de Bruges, de l'Autriche et de la Toison d'Or entourées d'anneaux de verdure et de putti. Elle était destinée à la salle des échevins du Franc de Bruges au Palais de Justice de Bruges. (Fig. 26–27)

À la Manufacture Braquenié, le débouché est plus important qu'à Ingelmunster. Ayant des ateliers à Au-



Fig. 139. Diverses tapisseries d'après la tenture *La Dame à la Licorne*, fin XIX^e ou début XX^e siècle, tapisserie, Manufacture Braquenié.

busson et à Malines et un magasin de vente à Paris, la manufacture pouvait compter sur une clientèle plus considérable avec des goûts divers. Pour répondre à tous leurs besoins, la manufacture offrait une gamme de tapisseries de styles différents, et même des pastiches. Un catalogue publicitaire de la manufacture malinoise illustre la variété de la production allant des tapisseries semi-médiévales à des reprises de verdure et de tenières. (Fig. 96) Parmi les sources d'inspirations médié-



Fig. 140. D'après Jacques-Clément Wagrez, *La musique*, date inconnue, laine, soie et argent, tapisserie, H. 295 cm x L. 211 cm, Manufacture Braquenié & Cie, en vente par Christie's à Paris le 18 mars 2003, provenant de la collection de Madame Nelia Barletta de Cates.

Inscriptions : en bas à gauche : J. WAGREZ

En bas à droite : BRAQUENIE&CIE



Fig. 141. D'après Jacques-Clément Wagrez, *La musique*, date inconnue, laine, soie et argent, tapisserie, H. 294 cm x L. 215 cm, Manufacture Braquenié & Cie, Mobilier national, Paris, n° inv. GMTT 1223.

Inscriptions : en bas à gauche : J. WAGREZ

En bas à droite : BRAQUENIE&CIE



Fig. 142. Carte de publicité de la Manufacture Braquenié & Cie à Malines avec le carton *La Musique à Malines au XV^e siècle*, d'après Jacques-Clément Wagrez.



Fig. 143. Vue de la boutique de foire de Braquenié à 1935 avec la tapisserie *La Musique à Malines au XV^e siècle*, d'après Jacques-Clément Wagrez.

vales, la tenture de la *Dame à la Licorne* du Musée de Cluny est certainement la plus connue. (Fig. 139) Ces quelques exemples témoignent déjà de la vogue des tapisseries anciennes. Mais à part ces reprises, la Manufacture Braquenié fait aussi appel à des artistes qu'elle incite à créer de nouveaux cartons dans un style ancien. L'un de ces artistes est le peintre parisien Jacques-Clément Wagrez (1846–1908). On ignore encore comment Wagrez est devenu le cartonnier de la Manufacture Braquenié, mais on est certain qu'il a créé *La musique à Malines au XV^e siècle*.²¹⁰ (Fig. 140) La tapisserie représente une femme sous un dais. Elle lit une partition et semble marquer le rythme de la baguette qu'elle tient dans la main droite. Elle est entourée de jeunes femmes et d'hommes qui chantent ou jouent d'un instrument de musique. Wagrez s'inspire clairement des tapisseries flamandes de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle. En témoignent la bordure, les costumes, la composition générale et l'absence de perspective. La tapisserie a certainement été exécutée comme pièce de prestige lors

d'expositions nationales ou internationales. Elle a été reproduite : une première fois dans une version comprimée et peut-être une seconde fois dans une version plus élaborée.²¹¹ (Fig. 141–143)

Si la production de la manufacture d'Héverlé (1905–1952), sous le mécénat du chanoine Thiéry, est encore moins connue que celle d'Ingelmunster et de Malines, les publications ne lui attribuent pratiquement que des productions de tapisseries semi-médiévales. De Geetere semble être le peintre des cartons d'après lesquels la manufacture tissait ces tapisseries. *Saint Vaast* et le carton de tapisserie du *Sacré-Cœur* en sont des exemples.²¹² (Fig. 144–145) D'autres tapisseries, comme le *Saint Georges et le dragon*, dont l'encadrement rappelle une tapisserie du Museum of Fine Arts de Boston, étaient donc inspirées de tapisseries plus anciennes. (Fig. 146)

Ces divers exemples montrent clairement qu'il existait un réel intérêt, tant en France qu'ailleurs, pour l'exécution de tapisseries d'apparence ancienne ou surtout inspirées du Moyen Âge. Le succès du Moyen Âge et de



Fig. 144. D'après Georges De Geetere, *Saint Vaast*, 1926, tapisserie, H. 119 cm x L. 188 cm, Manufacture du chanoine Armand Thiéry et Joseph Destrée, Héverlé, lieu de conservation inconnu.



Fig. 146. Artiste inconnu, *Saint Georges et le dragon* (d'après une tapisserie avec la représentation de Pénélope, 1480–1483 pour Ferry de Cluny, Museum of Fine Arts, Boston), 1908, tapisserie, H. 157 cm x L. 130 cm, Manufacture du chanoine Armand Thiéry et Joseph Destrée, Héverlé, sans n° inv..

l'art médiéval est tel que certains aménagent dans leur demeure des *gothic rooms* ou ouvrent des bars médiévaux, que des artefacts médiévaux se multiplient dans les musées et les expositions, et que l'on voit renaître des associations corporatives.²¹³ Ce qui leur permet de 'revivre' tous les aspects de la société médiévale. On constate que la littérature spécialisée de l'époque, le plus souvent française, ne s'intéresse pas seulement à



Fig. 145. Georges De Geetere, *Le Sacré-Coeur*, carton pour tapisserie, H. 150 x L. 70 cm, Manufacture, Héverlé, lieu de conservation inconnu.

la beauté iconographique des objets d'art médiévaux, mais qu'elle en analyse minutieusement les caractéristiques stylistiques, et plus spécifiquement celles des vitraux et des tapisseries. C'est ainsi qu'elle dégager certains principes artistiques et techniques, recommandés comme étant les aspects essentiels et intrinsèques d'une 'bonne' tapisserie. Les auteurs 'distillent' pour ainsi dire les qualités d'une 'véritable' tapisserie ancienne afin que

les artistes puissent les appliquer. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les tapisseries médiévales servent donc de source d'inspiration et peut-être même de catalyseur pour le changement et le renouveau au sein de la production.

3.2.1.2. Volonté de changement et d'innovation

L'analyse stylistique des tapisseries médiévales ayant fourni des éléments permettant de renouveler la production de tapisseries du XIX^e siècle, encore fallait-il qu'il y ait la volonté d'exécuter ces nouveaux cartons. À la Manufacture des Gobelins, la décision reposait principalement sur les directeurs et sur le Conseil supérieur de perfectionnement. Mantz écrit en 1873 pour *Le Temps*, que « sous une administration nouvelle, les Gobelins ont rompu avec leurs anciennes routines », c'est-à-dire, « reproduire, sans but, les tableaux de maîtres ». ²¹⁴ En 1873, cette « administration nouvelle » est sous la direction de Darcel à qui, en 1893, Havard attribua également « une sorte de Renaissance ». ²¹⁵ Cependant, pour d'autres auteurs, les mérites du 'changement' ne se trouvent pas chez Darcel, mais chez ses deux successeurs, Gerspach et Guiffrey. « Aujourd'hui il semble qu'un esprit nouveau se soit manifesté aux Gobelins, grâce à l'influence de leurs deux derniers administrateurs, M. Gerspach et M. Guiffrey. » ²¹⁶ Destrée, conservateur des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels de Bruxelles, remarque aussi sous leur direction un changement dans la production de la Manufacture des Gobelins. Selon lui, Gerspach et Guiffrey souhaitent mettre quelques principes techniques et stylistiques en avant afin d'obtenir des cartons plus intéressants pour le tissage. ²¹⁷ « Seulement, que de résistances à vaincre de la part des cartonniers ! » ²¹⁸ Ces derniers veulent toujours obtenir une traduction minutieuse de leurs cartons contre l'avis des deux directeurs. Selon ces derniers, au moment du tissage c'est le lissier qui doit régner sur le cartonnier et pas inversement.

Le discours autour de la production contemporaine de tapisseries est omniprésent. Preuve en sont les multiples écrits des directeurs et critiques d'art. (P. II, C. 3) D'autres sources reflètent bien les débats, par exemple le rapport du Conseil supérieur de perfectionnement des manufactures nationales établi le 30 mars 1848 et le rapport de la Commission de perfectionnement de la Manufacture des Gobelins, instituée en 1876 sous d'administration de Darcel. ²¹⁹ Les rapports montrent qu'une nette distinction est faite entre les 'bons' et les 'mauvais' cartons et indiquent où se situent les difficultés quant à leur transposition en tapisserie.

Désirant modifier et renouveler la production de tapisseries, les Gobelins font donc appel à d'autres ar-

tistes dont les cartons tiennent compte des soi-disant nouvelles exigences en matière de style et d'iconographie. Galland est l'un des artistes dont la manufacture requiert souvent la collaboration. ²²⁰ Il ne dessine pas seulement des projets de tapisseries, mais joue également un rôle important dans la manufacture. Il fut notamment Inspecteur des Gobelins de 1877 à 1892 et professeur à l'école de dessin de la manufacture. Ses œuvres les plus importantes sont la tenture des *Portraits de Napoléon III et d'Eugénie* ²²¹, la *Tenture des Poèmes ou d'Apollon* comportant dix-neuf tapisseries pour le salon de billard ou salon des Muses du Palais de l'Élysée à Paris ²²², la tenture de *La Faculté de Médecine de Bordeaux* et les alentours de la tenture de *La Comédie-Française*. ²²³ Ses œuvres répondent à la demande de projets plus décoratifs, c'est-à-dire une iconographie plus sobre, une palette de couleurs plus réduite, une bordure et moins de perspective. Le travail des tisserands reste néanmoins encore trop esclave du carton. On a des difficultés à déceler une certaine interprétation libre des lissiers et l'utilisation de hachures. Comme on peut le voir sur la photo de la couverture, les détails d'exécution s'écartent donc à peine de ceux des tapisseries de la première moitié du XIX^e siècle.

Outre Galland et ses tapisseries décoratives, d'autres artistes tentent d'introduire à la manufacture de nouveaux sujets décoratifs. On remarque que parmi ces nouvelles séries, il en est plusieurs qui sont destinés à un endroit spécifique. C'est ainsi que le théâtre français retient particulièrement l'attention non seulement de la part de Galland et de sa série pour la Comédie-Française évoquée ci-dessus, mais également le vestibule du théâtre de l'Odéon auquel est destinée la tapisserie *La Cérémonie ou Le Couronnement de Molière* d'après Joseph Blanc (1846–1904). ²²⁴ Une autre tenture à forte connotation culturelle est celle dite de *La Chambre de Mazarin* d'après Ehrmann à la Bibliothèque nationale. ²²⁵ Elle est destinée au vestibule de la galerie basse aussi appelé la salle du Parnasse ou aujourd'hui la galerie Mansart. La série comporte cinq tapisseries et illustre les personnalités les plus importantes des Arts, des Sciences et des Lettres à la fois de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance, ainsi que les deux étapes de la publication, *Le Manuscrit* et *L'Imprimé*. Les tapisseries correspondent à nouveau à l'esprit décoratif que recherchait si ardemment la manufacture. Elles donnent surtout la priorité à la richesse culturelle de la France. Alors qu'anciennement la tapisserie illustrait les faits et gestes des souverains, ce médium national et historique représente dorénavant les héros de la culture et les citoyens français de talent. Ils ne sont pas seulement savants et artistes, mais aussi d'importants héros patriotes et nationalistes. C'est ainsi que la vie de l'icône patriotique Jeanne d'Arc l'occupe une des tapisseries de la fin du XIX^e siècle, d'après Laurens, artiste



Fig. 147. D'après Georges Rochegrosse, *La Conquête de l'Afrique / Les Français au Soudan*, 1896–1899, tapisserie, H. 323 cm x L. 413 cm, tissée par Léon Beauboeuf, Lucien Desroy, Gustave Morlet, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 473.

ayant fait l'objet d'un certain nombre de travaux.²²⁶ Il fit également le projet de *La Glorification de Colbert* pour la mairie du XIII^e arrondissement de Paris, à deux pas de la manufacture. Colbert est représenté au centre, sur un piédestal et entouré de personnifications et d'artefacts qui évoquent sa gestion en tant que Contrôleur général des Finances de France, ainsi que ses fonctions de Secrétaire d'État de la Maison du Roi et de Secrétaire d'État de la Marine. (Fig. 2–3) Laurens rend ainsi un vibrant hommage aux plus grands héros nationaux de France et honore les simples citoyens qui ont œuvré pour leur pays.

Les tapisseries suivantes ne représentent pas de personnages, mais les valeurs du gouvernement en place. C'est ainsi qu'Albert Maignan (1845–1908) réalise *La Justice consulaire* pour la salle du Conseil du Tribunal de Commerce de la Seine à Paris, où la figure de la Justice occupe une place prépondérante.²²⁷ La tapisserie de la main de Georges Claude (1854–1921) *Le mariage civil 1792* était destiné à la salle de mariage de l'hôtel de ville de Bordeaux.²²⁸ (Fig. 5) Les deux sujets témoignent des intérêts et des idéaux, d'une part, la justice et le commerce et d'autre part, le mariage civil, auxquels la III^e République croit fermement et qu'elle désire aussi propager.

Comparées à la production de tapisseries de la première moitié du XIX^e siècle, les tapisseries sont d'un style plus décoratif et répondent mieux aux principes intrinsèques d'une tapisserie, mais leur iconographie reflète nettement une certaine propagande. C'est l'idée qui ressort également des tapisseries suivantes dont

le thème fut accueilli non seulement en France, mais également en Belgique. *La Conquête de l'Afrique* ou *Les Français au Soudan* d'après Rochegrosse illustre la colonisation française en Afrique. (Fig. 147) Il s'agit de la conquête du Soudan par les Français (1891–1898).²²⁹ Malgré l'iconographie pacifique de la tapisserie, la conquête du Soudan fut en fait très difficile en raison de la résistance importante des Samori. La tapisserie donne néanmoins l'impression que l'expansion coloniale au Soudan s'est passée en harmonie avec les indigènes. La France, représentée par une figure féminine, introduit un groupe d'officiers français habillés en blanc. Contrastant avec la végétation luxuriante, la tapisserie rend hommage au luxe et aux progrès introduits par la France, progrès symbolisés par des isolateurs électriques et des roues d'engrenage sur la robe de la France, et par des fils télégraphiques et des ampoules à incandescence dans la bordure. Un seul élément évoque le bouleversement : des singes étonnés et effrayés face au télégraphe, dans le bas de la bordure.

Quant à la série belge conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, elle illustre la colonisation belge au Congo. Le couple Isidore et Hélène de Rudder, respectivement cartonnier et brodeuse, exécute en 1897, pour le Salon d'honneur de l'exposition de Tervueren, une tenture faite d'appliques en tissus et de broderies.²³⁰ Dans un style Art nouveau, la tenture de de Rudder évoque quelques scènes illustrant la vie africaine avant (*L'esclavage, La polygamie, Le fétichisme, La barbarie*) et après l'occupation belge (*Le christianisme, La famille, La liberté, La civilisation*).²³¹ (Fig. 148–149) Comme ce fut le cas dans la tapisserie française de Rochegrosse, seul est représenté le message de bienfaisance et de fierté émanant des bienfaits apportés à l'Afrique par les colons. Ces derniers sont représentés comme des héros de la liberté et du renouveau.²³²

On remarque immédiatement que l'iconographie de la plupart des tapisseries réalisées au cours de la III^e République se limite à servir, soutenir et magnifier le régime en place. La propagande semble n'atteindre le spectateur que de façon moins explicite. Il est possible de faire de la propagande de façon implicite en ajoutant des éléments décoratifs, en utilisant une palette plus tendre et en jouant sur l'émotion du citoyen. Celui-ci est interpellé plus personnellement lorsque les artistes représentent plutôt les vertus familiales, sociales, civiques et patriotiques. À première vue, il s'agit donc d'actions bénéfiques, alors que, indirectement, les tapisseries font de la propagande pour la 'bonne' gestion gouvernementale.

Si nous examinons le style de la plupart de ces pièces, nous remarquons que domine le travail d'artistes symbolistes. Ceux-ci se sont indirectement inspirés de l'art médiéval et cela se voit dans leurs projets de tapisseries. La palette de tons plus doux, les sujets



Fig. 148–149. D'après Isidore De Rudder, *Le fétichisme* et *La liberté*, 1897, applications de tissus de soie et broderie sur toile, H. 232 cm x L. 122 cm, atelier d'Hélène De Rudder, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, n°s inv. Tx3252 et Tx325X.

Inscriptions (*Le Fétichisme*) :

En bas à droite : Hélène De Rudder

Inscriptions (*La Liberté*) :

En bas à gauche : Hélène De Rudder 1897

romantiques, le tracé univoque, la simplicité et le caractère souvent primitif de la composition et surtout l'intemporalité qu'ils dégagent rendent ces projets très accessibles à l'art de la tapisserie. L'œuvre symboliste de Gustave Moreau (1826–1898) *La Sirène et le Poète* semblait s'accorder avec les recherches du temps en matière textile.²³³ (Fig. 150) La Manufacture se risque cependant aussi, certes exceptionnellement, sur la voie d'autres esthétiques, par exemple l'Impressionnisme.

Parmi les diverses esthétiques qui ont trouvé le chemin de la manufacture, comme le Symbolisme et l'Art nouveau, l'Impressionnisme n'entre quasi pas en ligne de compte. Seuls les *Nymphéas* de Monet ont été tissés. Monet peignit ce thème durant les trente dernières années de sa vie. Il est le premier et l'unique peintre impressionniste à avoir inspiré la manufacture, à tel point qu'il en reçut une commande. Geffroy, cri-

tique et plus tard administrateur des manufactures en 1908 en tant que successeur de Guiffrey, nourrissait depuis les années 1880 une admiration pour le travail de Monet, un artiste auquel le liait une véritable amitié. Après plusieurs sollicitations auprès de l'artiste, Geffroy reçoit le prêt de trois tableaux de Monet en 1910 et 1911. Afin de les rendre conformes à la 'touche' impressionniste, les tapisseries d'après Monet ne furent pas tissées aux Gobelins, mais à la Savonnerie. Cette dernière, qui normalement ne tisse que des tapis de sol, applique une autre technique que les Gobelins. Au lieu de passer les fils de trame à travers les fils de chaînes paires et non-paires, le fil de trame s'accroche perpendiculairement au fil de chaîne. Le début et la fin de chaque fil de trame colorent alors la surface du tapis – qui devient par conséquent une surface de 'touches' d'extrémités de fils. Le tissage des trois tableaux se ter-



Fig. 150. D'après Gustave Moreau, *La Sirène et le Poète*, 1895–1899, laine, soie et or, tapisserie, H. 349 cm x L. 250 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 469.

mine en 1913. Une telle commande suppose évidemment une correspondance entre Geffroy et Monet. Une partie des lettres de Monet a été publiée par Daniel Wildenstein en 1983.²³⁴ Une récente vente publique en décembre 2006 complète la correspondance avec les lettres de Geffroy. Jean Vittet, inspecteur de la création artistique au Mobilier national (1989–2014), l'a présentée en 2007 au cours du colloque *La tapisserie hier et aujourd'hui*.²³⁵

Hormis cette expérience impressionniste extraordinaire réalisée à la manufacture, la production de cette période reste plutôt traditionnelle. Ajoutons cependant que, en comparaison avec la production de la première moitié du XIX^e siècle, les principes décoratifs ont bel et bien fait leurs entrées dans la production de la manufacture au cours de la seconde moitié de ce siècle. La volonté de changement a laissé des traces, mais surtout dans la production française et moins dans la production belge de cette période. On s'en rendra compte

dans l'aperçu suivant consacré à quelques initiatives, en France et ailleurs, ayant exploré les facettes de l'élément décoratif dans les tapisseries.

3.2.1.3. Autres initiatives

Parmi les nombreux courants artistiques actifs alors, les esthétiques du Symbolisme et de l'Art nouveau trouvèrent une corrélation avec l'art de la tapisserie. Un groupe d'artistes s'intéressant particulièrement à cette esthétique et aux arts décoratifs en général, en dehors de la Manufacture des Gobelins, est celui des Nabis (les Intellectuels, les Prophètes, les Illuminés).²³⁶ Il se constitue vers 1888–1889 à l'Académie Julian à Paris sous l'impulsion de Paul Sérusier (1864–1927), lui-même influencé par Paul Gauguin (1848–1903). Les Nabis s'inspiraient par plusieurs artistes comme Degas, Cézanne, Puvis de Chavannes et Redon. La plupart avaient reçu une éducation classique en tant que peintres ou sculpteurs, mais s'intéressaient aux arts décoratifs. Ainsi Maurice Denis (1870–1943), réalisait aussi en dehors de ces peintures des papiers peints, les peintres Pierre Bonnard (1867–1947) et Édouard Vuillard (1868–1940) des paravents, et le sculpteur Aristide Maillol (1861–1944) et le peintre Paul Élie Ranson (1861–1909) des tapisseries sur canevas. Ces deux derniers sont intéressants, car dans le cadre de la présente étude, ils peuvent nous apprendre d'où vient cet intérêt pour la tapisserie (sur canevas).

Maillol s'est formé comme peintre et sculpteur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts à Paris. Par l'intermédiaire de József Rippl-Rónai (1861–1927), il rejoint le groupe des Nabis en 1895. Denis y encourage le jeune Maillol à continuer dans la tapisserie. Si aujourd'hui on le connaît surtout comme sculpteur, Maillol a néanmoins débuté comme peintre et comme cartonnier de tapisserie. On le trouve d'abord à Paris, où il étudie les tapisseries du Musée de Cluny, et ensuite dans son village natal de Banyuls-sur-Mer, où il crée ses premiers cartons pour tapisserie et les tisse. Maillol achetait la laine, mais prenait lui-même le soin de la filer et de la teindre à partir des pigments naturels qu'il trouvait dans son village.

Ranson avait suivi les cours de l'École des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie de Limoges (1877) et puis à l'École des Arts décoratifs à Paris (1886) avant d'entrer à l'Académie Julian en 1888 où il devient membre des Nabis. L'exposition rétrospective qui lui fut consacrée en 1997 définit son art comme étant « la soumission formelle et définitive aux exigences décoratives de l'œuvre d'art. »²³⁷ Ranson se laisse inspirer par Maillol et produit également quelques tapisseries décoratives comme les *Femmes en blanc*. L'œuvre tissée des deux artistes est bien connu depuis les dernières expositions.²³⁸



Fig. 151–152. Photo de ca. 1887 avec les tapisseries d'après Willem Geets, L'Art (1^{ère} photo à droite) et L'Industrie (2^{ème} photo à gauche), ca. 1880, laine, soie, tapisserie, H. 416 cm x L. 102 cm et H. 419 cm x L. 104 cm (mesures approximatives selon celles connues des retissages en propriété de la Manufacture De Wit), signée « MANUFRE ROYALE DE TAPISE H. BRAQUENIE & CIE » et « W.GEETS », Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Salle du Conseil et des Mariages à l'hôtel communal à Schaerbeek.

Et les tapisseries d'après Jules Jacques Van Ysendyck, père (1836–1901), Les quatre panneaux, ca. 1880, laine, soie, tapisserie, H. 425 cm x L. 560 cm (mesures approximatives selon celles connues des retissages in situ), Manufacture H. Braquenié & Cie, Malines, Salle du Conseil et des Mariages à l'hôtel communal à Schaerbeek.

Inscriptions (de gauche à droite ; de la salle du Conseil à la salle des Mariages) : 1^{er} panneau : « BRUXELLES » « HELMET » ; 2^e panneau : « BRABANT » « MONPLAISIR » « BRAQUENIE & CIE. MALINES. » en bas à droite ; 3^e panneau : « Belgique » « SCHAERBEEK » « BRAQUENIE & CIE. MALINES. » en bas à droite ; 4^e panneau : « SOIGNIES » « LINTHOVT ». Les petites tapisseries entre les grands panneaux 2 et 3 sont celles avec La Guerre (inscription : « 1914 » en bas) et La Paix (inscription : « 1918 »).



Fig. 153. D'après Édouard Toudouze, *La Mort de Du Guesclin*, 1904–1910, tapisserie, H. 550 cm x L. 780 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Grand'Chambre, Parlement de Bretagne, Rennes, maquette au Mobilier national, carton au Musée des Beaux-arts de Rennes, le carton a été exposé au Salon des Artistes Français de 1904.

Inscriptions :

À droite dans la bande bleu, de haut en bas

RF [République française], G avec un bobin et un fil [Manufacture des Gobelins], 1904-10, HB, GM, AJ, FL, CG

En bas à gauche à l'intérieur de la scène : E. Toudouze

Autour de la bordure : Notre Dame Guesclin

Il y a encore d'autres textes dans la scène

Les Nabis exécutent des tapisseries au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle, au moment où une conscience esthétique se manifeste presque universellement en faveur d'un style décoratif. Ils protestent contre l'art industriel et la perte de l'authenticité artistique des œuvres. L'origine de l'idéologie en faveur de l'artisanat et des arts décoratifs se trouve essentiellement en Grande-Bretagne et en France et s'étend ainsi vers l'Europe centrale et les pays scandinaves. En France, ce nouvel engouement pour l'art de la tapisserie tarde quelque peu à s'épanouir, la Manufacture des Gobelins n'ayant pas la flexibilité nécessaire pour innover librement. C'est cependant dans ce contexte que le groupe des Nabis voit le jour.

Des initiatives privées de production de tapisseries, comme celle des Nabis, existent aussi dans d'autres pays. On connaît surtout celles de l'Europe du Nord et de l'Europe Centrale : en Allemagne, en Autriche, aux

Pays-Bas, dans les pays scandinaves et en Hongrie.²³⁹ En Allemagne existent quelques organisations au nord du pays (1893–1906), à Scherrebek dans le Schleswig-Holstein. Il s'agit des tapisseries réalisées d'après les cartons d'Otto Eckman, de Hans Christiansen, d'Alfred Mohrbutter, d'Otto Ubbelohde, d'August Endell, de Henrich Vogeler, de Walter Leistikow et d'expressionnistes allemands comme Franz Marc, August Macke et Ernest Ludwig Kirchner.²⁴⁰ Aux Pays-Bas, la nouvelle production privée ne commence que plus tardivement avec Carel Adolph Lion Cachet (1864–1945) et Willem Adriaan van Konijnenburg (1868–1943). Le Musée Maritime de Rotterdam, entre autres, conserve deux tapisseries d'après Cachet.²⁴¹ Entre 1935 et 1941 est exécutée, d'après Konijnenburg, la tenture représentant les facultés de l'université d'Utrecht et l'Union d'Utrecht, conservée aujourd'hui dans la grande maison du chapitre de la cathédrale Saint-Martin d'Utrecht. En Suède, des ar-

tistes comme Alf Wallander (1862–1814)²⁴², Ferdinand Boberg (1860–1946)²⁴³ et Agnes Branting (1862–1930) se consacrent eux aussi à la tapisserie.²⁴⁴ En Norvège, les tapisseries les plus connues de cette période sont celles de Munthe²⁴⁵ et de Hansen.²⁴⁶

3.3. Conclusion

En dehors des multiples reprises et des portraits tissés, la production de tapisseries du XIX^e siècle se caractérise aussi par les tapisseries représentant des sujets historiques et des tapisseries dites ‘décoratives’. Ce dernier chapitre tente principalement de montrer comment les sujets des tapisseries sont passés des thèmes historiques à des sujets plus ‘décoratifs’. En France comme en Belgique, on voit d’abord émerger les tapisseries illustrant des sujets historiques. La seule nuance entre les deux pays réside dans la date de leur apparition. En France, la production de ce type de tapisserie apparaît autour de la Révolution française et perdure tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. En Belgique, elle n’apparaît qu’au dernier quart du XIX^e siècle, autour du cinquantenaire du nouveau pays. Par conséquent, le nombre de tapisseries dites ‘décoratives’ est beaucoup moins élevé en Belgique.

Pour les deux nations, l’engouement pour les tapisseries évoquant des scènes d’histoire est avant tout en rapport avec la situation politique. Des périodes d’étatisme, de nationalisme, d’instabilité et de recherche d’identité provoquent chez les artistes une attirance vers le passé et vers les pensées romantiques, vers les moments glorieux et les personnages historiques. Les nombreuses campagnes de (re)décoration sous Louis-Philippe et sous Napoléon III en sont la preuve, tout comme les nombreuses tentures retraçant l’*Histoire de France*, l’*Histoire d’Henri IV*, l’*Histoire de Napoléon I^{er}* et la tenture dite de la *Salle du Trône du Palais des Tuileries*. En Belgique, les commandes officielles de tentures pour l’hôtel de ville de Bruxelles et pour le Sénat belge en sont les meilleurs exemples.

À la Manufacture des Gobelins, les tapisseries illustrant des faits historiques font graduellement place aux tapisseries dites ‘décoratives’ dont l’avènement repose sur plusieurs raisons :

la succession des différents régimes politiques et la soumission de la manufacture à ces régimes au cours de la première moitié du XIX^e siècle ne donnent initialement à la Manufacture que très peu de liberté artistique. Comme manufacture d’État, elle doit obéir aux commandes transmises, sans s’y opposer. La stabilité relative de la III^e République n’était pas propice au développement d’une propagande politique explicite. Par conséquent, des initiatives artistiques de ‘style décoratif’ étaient privilégiées. Inspiré par l’étatisme et la

(dés)orientation nationale au XIX^e siècle, un retour au passé est inévitable. En France, où les régimes politiques en place, hormis la Restauration et la Monarchie de juillet, veulent se distancier de l’Ancien Régime, l’imagination se nourrit de l’époque médiévale. L’intérêt pour cette société, surtout au cours de la première moitié du XIX^e siècle, a ainsi progressivement renforcé le goût pour les tapisseries de cette époque. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, sont en vogue non seulement l’iconographie des tapisseries du Moyen Âge, mais aussi de plus en plus les principes artistiques et décoratifs de la tapisserie ancienne. Ces derniers sont adoptés par la tapisserie contemporaine afin de créer des tapisseries dites ‘décoratives’. Du point de vue socio-économique et culturel, plusieurs facteurs ont également renforcé le succès d’un nouveau style. L’inauguration des musées et des expositions universelles montrant des tapisseries, rapprochent celles-ci du grand public et rendent de nouveau dignes d’un investissement. Le goût du passé incite à la ‘consommation du passé’ et les tapisseries y prennent une place importante. Le débouché du médium est ainsi assuré, non seulement pour les tapisseries (semi-)médiévales, mais aussi pour les nouvelles créations. Elles réapparaissent dans les collections privées où elles décorent des chambres à thème (*period rooms*) ou des salles d’apparat. Plus encore que la relative stabilité politique sous la III^e République et le retour au passé et sa consommation, ce sont les réactions importantes des critiques d’art et de certains directeurs de la manufacture à l’encontre de l’industrialisation et de ces ‘mauvaises tapisseries-peintures’ qui poussent les peintres à adopter un style plus décoratif dans leurs créations. Par volonté de revenir aux ‘principes’ de la tapisserie médiévale, ils souhaitent voir ce décor occuper une place dans les maisons et les institutions et décorer les chambres et les lieux d’apparat. En France, c’est surtout la Manufacture des Gobelins qui entreprend des démarches dans ce sens. Il va de soi que, au XIX^e siècle, l’attirance pour le passé et les conséquences pour la production de tapisseries ne s’exerce pas seulement en France, mais aussi dans d’autres pays, notamment en Angleterre, avec les réalisations de la *Royal Windsor Tapestry Manufactory* et de l’atelier de William Morris, et en Belgique avec les réalisations de la Manufacture Braquenié et cie. Seul Morris développe, à partir de cet engouement pour les tapisseries anciennes, un langage artistique et technique propre qui caractérise son œuvre. La Manufacture Braquenié, plus commerciale, ne s’intéresse qu’à la reproduction de reprises de tapisseries ou de tableaux anciens. Elle n’applique que peu les principes trouvés dans les tapisseries anciennes pour créer des tapisseries dites ‘décoratives’.

Le souhait des critiques d’art et des directeurs des Gobelins réclamant plus de tapisseries ‘décoratives’ a

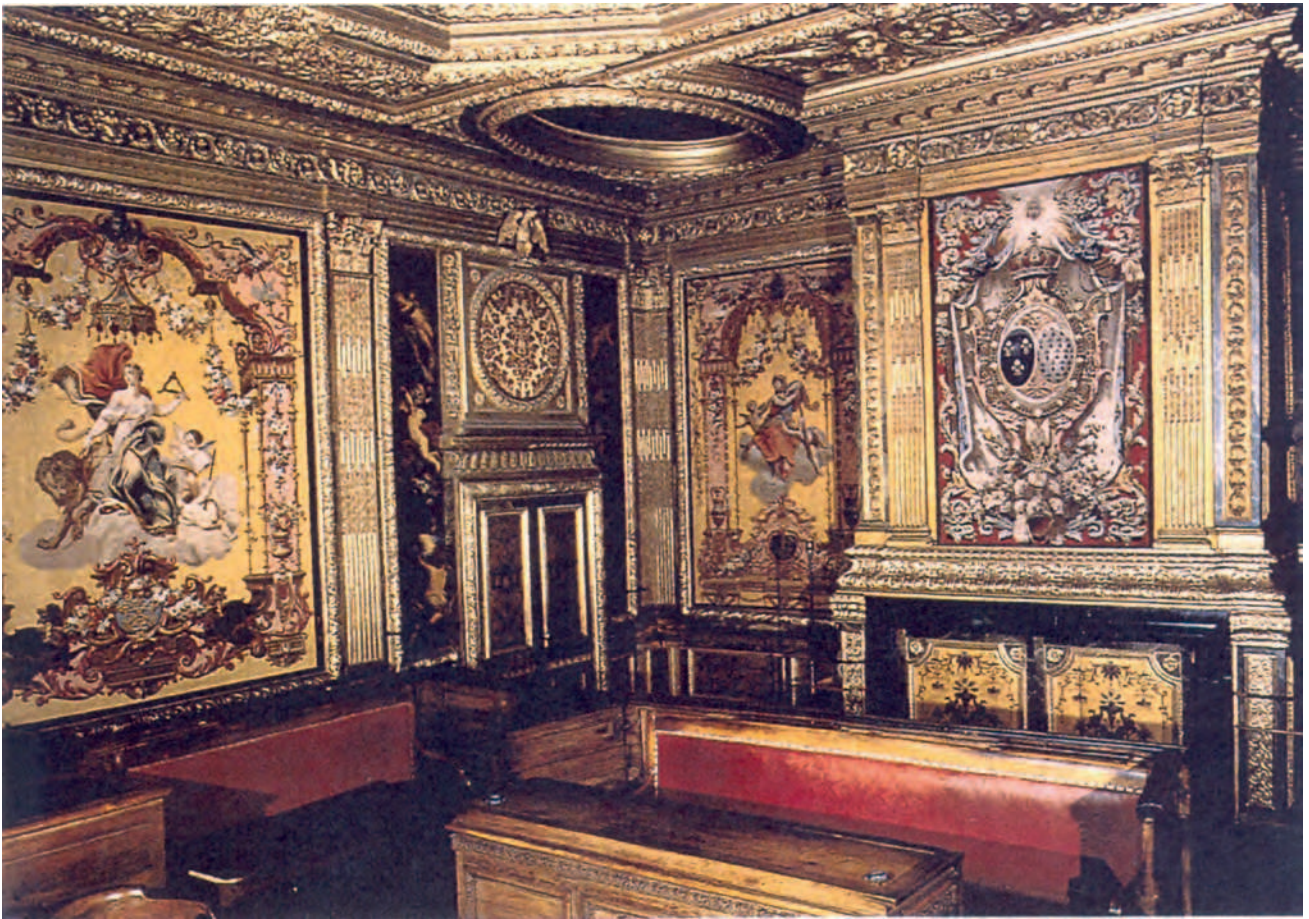


Fig. 154. Vue du Conseil de la Grand'Chambre avant 1994 avec les tapisseries de la Manufacture des Gobelins encore en place, de gauche à droite : *La Morale, La Force, les Armes de France et de Bretagne*.

eu des conséquences. On observe une évolution partant de tapisseries à connotation politique ou illustrant des faits historiques vers des sujets plus 'décoratifs'. Cette «sorte de Renaissance», pour reprendre l'expression de Havard, semble cependant exagérée et surtout dictée par la volonté de manipuler l'opinion. Les réalisations de la III^e République étaient et devaient être supérieures aux productions des régimes monarchiques ou impériaux antérieurs. Selon nous, la Manufacture des Gobelins renouvela sa production en prêchant ainsi cette idée de 'Renaissance', fut en ce sens afin de promouvoir aussi la crédibilité artistique du régime républicain.

139. CULLINGHAM 1979.
140. CULLINGHAM 1979.
141. Havaré dit des tapisseries de la tenture de l'*Histoire d'Henri IV* qu'elles sont « médiocrement réjouissantes » cf. HARVARD 1983, p. 166.
142. VAISSE 1965, pp. 61–73 ; VAISSE 1973, pp. 66–86.
143. Au cours du XIX^e siècle, un grand nombre de tapisseries évoquant des sujets religieux sont tissés à la Manufacture des Gobelins. Les deux tentures les plus significatives sont l'*Histoire de saint Bruno* et l'*Histoire de sainte Jeanne d'Arc*.
144. Le titre *Histoire des Rois de France* est repris « d'un inventaire manuscrit des collections de la couronne sous Louis XIV rédigé par Gédéon Berbier du Metz, interrompu, non daté, mais sans doute antérieur à l'inventaire officiel (publié par Guiffrey) » cf. DE REYNIÈS, Nicole, « Une tapisserie de l'*Histoire de France* entre au Mobilier national », dans : BRÉJON DE LAVERGNÉE et VITTET 2011, p. 18, ill. 2 : parler de l'*Histoire des Rois de France* n'est pas entièrement correct, car saint Denis était martyr et non roi, et Clovis était empereur et non roi.
145. BERTRAND 2009 c, pp. 293–312, note 14 ; DE REYNIÈS, Nicole, « Une tapisserie de l'*Histoire de France* entre au Mobilier national », dans : BRÉJON DE LAVERGNÉE et VITTET 2011, pp. 17–34 ; le Mobilier national a acheté, lors d'une vente Christie's Londres, le 30 septembre 1999, n° 180 une tapisserie de cette tenture ; d'après Laurent Guyot, *Charlemagne tue de sa main un porte-enseigne turc*, entre 1614 et 1627, laine, soie, tapisserie, H. 408 cm x L. 374 cm, atelier au Faubourg Saint-Marcel, Mobilier national, Paris, n° inv. GMITT 1248. Cette tapisserie a été identifiée comme étant celle de *Charlemagne tue de sa main un porte-enseigne turc*. Le Mobilier national à Paris a pu racheter la tapisserie auprès du collectionneur.
146. GUIFFREY, Jules, « Notes et documents sur les origines de la Manufacture des Gobelins et sur les autres ateliers parisiens pendant la première moitié du XVII^e siècle », dans : FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY, vol. 1, 1903–1923, p. 10 ; la tenture est également mentionnée dans l'*Inventaire général du mobilier de la Couronne*, rédigé par Gédéon Berbier du Metz (1626–1709) autrefois aux Archives départementales de l'Oise, aujourd'hui aux Archives nationales O¹ 3282.
147. Laurent Guyot est le neveu du peintre Henry Lérambert (?–1609). En 1609, il obtient par concours la même position que son maître, celle de « peintre pour les tapissiers du roi ».
148. Jean Simon Berthélémy, *Le siège de Calais*, 1779, huile sur toile, mesures, Musée municipal, Laon, fonds Peintures ; Jean Simon Berthélémy, *La reprise de Paris par le Connétable de Richemont sous Charles VII*, 1787, huile sur toile, H. 383 cm x L. 262 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 2524 ; Jean Simon Berthélémy, *Marcel, prévôt de Paris, tué d'un coup de bache par Maillard au moment où il va livrer les clefs de la ville au roi de Navarre*, 1783, huile sur toile, mesures ?, lieu de conservation inconnu (Salon de 1783, n° 86) ; Joseph Benoît Suvée, *La mort de l'amiral Coligny*, 1787, huile sur toile, H. 324 cm x L. 260 cm, en dépôt au Musée des Beaux-Arts, Dijon, n° inv. CA 465 et 755 ; Nicolas Guy Brenet, *Honneurs rendus par les ennemis au Connétable Duguesclin après sa mort*, aussi intitulé *Mort de Du Guesclin devant Chateaufort-de-Randon*, 1777, huile sur toile, H. 383 cm x L. 264 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 2860 ; Louis Jean Jacques Durameau, *La Contenance de Bayard*, 1777, huile sur toile, H. 320 cm x L. 225 cm, Musée de Grenoble, Grenoble, n° inv. MG 651 ; François Guillaume Ménageot, *Mort de Léonard de Vinci*, 1781, huile sur toile, pas de mesures, Château d'Amboise, Amboise, fonds peintures ; François-André Vincent, *Le Président Molé arrêté par les Frondeurs pendant les troubles de la Fronde*, 1779, huile sur toile, H. 325 cm x L. 325 cm, Chambre des Députés, Paris, pas de n° inv. ; Jean-Jacques François Le Barbier, *Henri IV relevant Sully*, 1783, huile sur toile, H. 327 cm x L. 240 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, n° inv. MV. 6929.
149. D'après Louis Jean Jacques Durameau, *La Contenance de Bayard*, 1788–1792, laine et soie, tapisserie, H. 376 cm x L. 259 cm, atelier Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, The Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 42.58.1 ; d'après Jean Jacques François Le Barbier l'Aîné, *Henri IV relevant Sully*, aussi intitulé *Sully aux pieds d'Henri IV*, 1788–1792, laine et soie, tapisserie, H. 371 cm x L. 305 cm, atelier Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, The Metropolitan Museum of Art, New York, n° 42.58.2. cf. STANDEN 1985, vol. 1, pp. 408–416 ; d'après Joseph Benoît Suvée, *La mort de l'amiral Coligny*, 1814–1818, laine et soie, tapisserie, H. 319 cm x L. 240 cm, atelier Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GMITT 231 ; d'après Jean Simon Berthélémy, *Le siège de Calais*, 1788–1792, laine et soie, tapisserie, H. 380 cm x L. 360 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GMITT 238 ; d'après Nicolas Guy Brenet, *Honneurs rendus par les ennemis au Connétable Duguesclin après sa mort*, aussi intitulé *Mort de Du Guesclin devant Chateaufort-de-Randon*, 1788–1792, laine et soie, tapisserie, H. 310 cm x L. 210 cm, atelier Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GMITT 232 ; d'après Joseph Benoît Suvée, *La mort de l'amiral Coligny*, laine et soie, tapisserie, mesures ?, atelier Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, Marble House, Newport, Rhode Island, pas de n° inv. ; d'après Jean Simon Berthélémy, *Marcel, prévôt de Paris, tué d'un coup de bache par Maillard au moment où il va livrer les clefs de la ville au roi de Navarre*, 1788–1792, mesures ?, atelier Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, Marble House, Newport, Rhode Island, pas de n° inv. ; d'après Jean-Simon Berthélémy, *Marcel, prévôt de Paris, tué d'un coup de bache par Maillard au moment où il va livrer les clefs de la ville au roi de Navarre*, 1816–1823, laine et soie, tapisserie, H. 321,5 cm x L. 245 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GMITT 230 ; d'après Jean Simon Berthélémy, *La reprise de Paris par le Connétable de Richemont sous Charles VII*, 1788–1792, atelier Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, lieu de conservation inconnu ; d'après François-André Vincent, *Le Président Molé arrêté par les Frondeurs pendant les troubles de la Fronde*, 1788–1792, laine et soie, tapisserie, mesures ?, atelier Cozette Manufacture des Gobelins, Paris, lieu de conservation inconnu ; d'après François Guillaume Ménageot, *Mort de Léonard de Vinci*, 1788–1792, laine et soie, tapisserie, mesures ?, atelier Cozette, Manufacture des Gobelins, Paris, Palazzo del Quirinale, Rome, pas de n° inv.. Il existe probablement trois retissages de l'*Histoire de France* cf. STANDEN 1985, vol. 1, p. 410.
150. Beauvais 2000, pp. 46–49.
151. *Henri IV relevant Sully* ; *Adieux d'Henri IV à Gabrielle d'Estrées* ; *Évanouissement de Gabrielle d'Estrées* ; *Henri IV et Sully blessé* ; *Henri IV soupant chez le meunier Michaud* et *Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris* cf. Beauvais 2000, pp. 50–52.
152. PLÉDY 1925 : cet article dans ce journal donne des explications autour le sujet de chaque tapisserie.
153. Je remercie particulièrement Philippe Bohuon et Guillaume Kazerouni de m'avoir accueilli à Rennes et de m'avoir présenté leurs recherches en cours pour l'exposition *Les tentures du Parlement de Bretagne. Un décor oublié du Palais de Justice de Rennes*, au Musée des Beaux-arts à Rennes, 26 février 2016–15 mai 2016 ; Rennes 2016.
154. Il y a un dossier avec des lettres de Laloy aux archives départementales d'Ille-et-Vilaine à Rennes, 8U56.
155. Anonyme 1923, p. 90.
156. D'après Jean-Marie Laloy, *L'Éloquence*, 1901–1903, laine et soie, tapisserie, H. 310 cm x L. 266 cm, Manufacture des Gobelins,

- Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 522, maquette par Laloy, carton par Joseph Blanc et Eugène Bidau au Mobilier national, Paris, GOB 345 bis ; d'après Jean-Marie Laloy, *La Philosophie*, 1902–1905, laine et soie, tapisserie, H. 310 cm x L. 279 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 535, maquette par Laloy, carton par Joseph Blanc et Eugène Bidau au Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 345/2 : inscriptions : Joseph Blanc 1903 ; d'après Jean-Marie Laloy, *La Morale*, 1901–1904, laine et soie, tapisserie, H. 310 cm x L. 274 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 527, tapisserie détruite en 1997, maquette par Laloy, carton par Joseph Blanc et Eugène Bidau au Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 345bis ; d'après Jean-Marie Laloy, *La Loi*, 1897–1900, laine et soie, tapisserie, H. 312 cm x L. 171 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 488, tapisserie détruite en 1997, maquette par Laloy, carton par Joseph Blanc et Eugène Bidau au Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 345 ; d'après Jean-Marie Laloy, *La Force*, 1895–1897, laine et soie, tapisserie, H. 312 cm x L. 209 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 446, tapisserie détruite en 1997, maquette par Laloy, carton par Joseph Blanc et Eugène Bidau au Mobilier national, Paris, non localisé ; d'après Jean-Marie Laloy, *La Justice*, 1897–1900, laine et soie, tapisserie, H. 312 cm x L. 157 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 481, tapisserie détruite en 1997, maquette par Laloy, carton par Joseph Blanc et Eugène Bidau au Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 345 ; d'après Jean-Marie Laloy, *La Charité*, 1895–1897, laine et soie, tapisserie, H. 300 cm x L. 200 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 444, maquette par Laloy, carton par Joseph Blanc et Eugène Bidau au Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 344 ; d'après Jean-Marie Laloy, *L'Histoire*, 1902–1905, laine et soie, tapisserie, H. 310 cm x L. 284 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 536, maquette par Laloy, carton par Joseph Blanc et Eugène Bidau au Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 345/1 ; d'après Jean-Marie Laloy, *Armes de France et de Bretagne*, 1895–1896, laine et soie, tapisserie, H. 259 cm x L. 164 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 440, deuxième tissage : 1901–1902, H. 256 cm x L. 163 cm, tapisserie détruite en 1997, maquette par Laloy, carton par Eugène Bidau et Jean-Marie Laloy, H. 256 cm x L. 163 cm, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 338.
157. D'après Édouard Toudouze, *Le Mariage d'Anne de Bretagne et Charles VIII*, 1902–1906, laine et soie, tapisserie, H. 551 cm x L. 606 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB. 544, tapisserie en partie détruite en 1997, maquette en couleur au Mobilier national, H. 80 cm x L. 101 cm, n° inv. GOB 607, carton au Musée des Beaux-arts de Rennes (préfecture), H. 460 cm x L. 615 cm, n° inv. GOB 401, signée E.TOUDOUZE en bas à droite, ce carton a été exposé au Salon des artistes français de 1902 ; d'après Édouard Toudouze, *La Mort de Du Guesclin*, 1904–1910, laine et soie, tapisserie, H. 550 cm x L. 780 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB. 580, aujourd'hui dans la Grand'Chambre, Parlement de Bretagne, Rennes, maquette en couleur en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes, H. 80 cm x L. 108 cm, n° inv. GOB 394bis, carton au Musée des Beaux-arts de Rennes, H. 550 cm x L. 780 cm, n° inv. 1913.114.1 / GOB 394, ce carton a été exposé au Salon des artistes français de 1904 ; d'après Édouard Toudouze, *Jeanne d'Arc et le Connétable de Richemont* (armoiries : Saint-Brieuc), 1903–1906, laine et soie, tapisserie, H. 554 cm x L. 265 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 542, maquette en couleur au Musée des Beaux-arts d'Orléans, H. 59,7 cm x L. 28,5 cm, n° inv. 90.2.1, carton en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes (Préfecture), achevé en 1903, H. 551 cm x L. 255 cm, n° inv. GOB 390, signée E. TOUDOUZE en bas à droite ; d'après Édouard Toudouze, *Le couronnement de Nominoë* (armoiries : Vannes), 1905–1907, laine et soie, tapisserie, H. 544 cm x L. 276 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, tapisserie détruite en 1997, n° inv. GOB 548, maquette en couleur en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes, H. 60 cm x L. 32 cm, n° inv. GOB 400/2, carton en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes (préfecture), achevé en 1905, H. 553 cm x L. 273 cm, n° inv. GOB 400/1, exposé au Salon des artistes français de 1905, non signé, non daté ; d'après Édouard Toudouze, *Le Combat des Trente* (armoiries : Rennes), 1907–1909, laine et soie, tapisserie, H. 551 cm x L. 306 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 561, tapisserie détruite en 1997, maquette en couleur en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes, H. 68 cm x L. 42 cm, n° inv. GOB 405, carton en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes (préfecture), achevé en 1906, H. 553 cm x L. 303 cm, n° inv. GOB 405.1, exposé au Salon des artistes français de 1906, signée E. TOUDOUZE en bas à gauche ; d'après Édouard Toudouze, *La Prédication d'Abélard* (armoiries : Nantes), 1907–1909, laine et soie, tapisserie, H. 555 cm x L. 252 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 560, tapisserie détruite en 1997, maquette en couleur non tracée, carton en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes (préfecture), H. 550 cm x L. 251 cm, n° inv. GMTB 1002, achevé en 1907, exposé au Salon des artistes français de 1907, non signé, car terminé par le cousin d'Édouard, Maurice Leloir, non daté ; d'après Auguste-François Gorguet, *Allégorie de la Bretagne*, 1911–1912, laine et soie, tapisserie, H. 551 cm x L. 91 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 614, tapisserie détruite en 1997, maquette en couleur en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes, H. 67 cm x L. 20 cm, n° inv. GOB 614, carton au Mobilier national, H. 550 cm x L. 98 cm, n° inv. GOB 580.1 ; d'après Auguste-François Gorguet, *Alain Barbe-Torte* (armoiries : Quimper), 1912–1916, laine et soie, tapisserie, H. 530 cm x L. 260 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB. 660, maquette en couleur non tracée, carton au Mobilier national, H. 349 cm x L. 260 cm, n° inv. GOB. 463/1 ; d'après Auguste-François Gorguet, *Entrée de Henri IV à Rennes* (armoiries : Brest), 1913–1918, laine et soie, tapisserie, H. 559 cm x L. 279 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB /667, maquette en couleur non tracée, carton en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes, H. 545 cm x L. 265 cm, n° inv. GOB 667 ; d'après Auguste-François Gorguet, *Jeanne de Montfort* (armoiries : Saint-Malo), 1919–1922, laine et soie, tapisserie, H. 556 cm x L. 280 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 678, maquette au Mobilier national, H. 68 cm x L. 39 cm, carton en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes, H. 545 cm x L. 265 cm, n° inv. GOB 460.1 ; d'après Auguste-François Gorguet, *Les Vénètes*, 1922–1924, laine et soie, tapisserie, H. 551 cm x L. 180 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, n° inv. GOB 692, tapisserie détruite en 1997, maquette en couleur non tracée, carton en dépôt au Musée des Beaux-arts de Rennes, H. 545 cm x L. 145 cm, n° inv. GOB 692, inscriptions en bas au centre : Dariorigum Veneti.
158. LOYER 1980, p. 62.
159. Pour plus de détails sur la tenture cf. BONDENET 2007 ; IRVOAS-DANTEC et BOHOUN 2005.
160. BEAUNIER 1902, p. 588 ; PERATE 1907, p. 450 ; RAMBOSSON 1906, p. 319 ; RAMBOSSON 1907, p. 367.
161. La dernière exposition sur les tapisseries avec l'Histoire de Don Quichotte s'est tenue au Frick Collection en 2015 ; New York 2015.
162. Selon les archives de la tenture de l'*Histoire d'Henri IV* au Musée national du Château de Pau, il s'agit de la deuxième tenture de l'*Histoire d'Henri IV*. Elle coïncide dans ce cas avec la « deuxième copie » mentionnée par CALMETTES 1912, pp. 69–78. Calmettes n'étant toutefois pas très sûr des circonstances historiques de ces différentes reprises, on ne peut dire avec certitude si la tenture de l'*Histoire d'Henri IV* au Musée national du Château de Pau correspond à la « deuxième copie » mentionnée par Calmettes dans son *État général*.
163. François-André Vincent, *Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris*, 1783, huile sur toile, H. 157 cm x L. 192 cm, Musée du Louvre, Paris, n° inv. 8458 ; François-André Vincent, *Henri IV relevant Sully*, 1784, huile sur toile, H. 158 cm x L. 188 cm, Musée national du Château de Fontainebleau, Fontainebleau, n° inv. 8462 ; François-André Vincent, *Henri IV rencontrant*

- Sully blessé après la bataille d'Ivry en mars 1590*, 1784, huile sur toile, H. 142 cm x L. 142 cm, Musée national du Château de Fontainebleau, Fontainebleau, n° inv. P. 8457 ; François-André Vincent, *Henri IV quitte Gabrielle d'Estrées*, 1784, huile sur toile, H. 152 cm x L. 130 cm, Musée national du Château de Fontainebleau, Fontainebleau, n° inv. 8461 ; François-André Vincent, *Henri IV à Lieusaint chez le meunier Michaud*, 1784–1787, huile sur toile, H. 160 cm x L. 113 cm, Musée national du Château de Fontainebleau, Fontainebleau, n° inv. 8459 ; François-André Vincent, *Gabrielle d'Estrées évanouie en présence d'Henri IV et de Sully*, 1784–1787, huile sur toile, H. 159 cm x L. 130 cm, Musée national du Château de Fontainebleau, Fontainebleau, n° inv. 8460 cf. Fontainebleau 1993, p. 46. Des copies de ces tableaux circulent également cf. d'après François-André Vincent – copie par Louis Thomassin, *Henri IV chez le meunier Michaud*, aquarelle et mine de plomb, Vente Sotheby's, Monaco, 22 février 1986, n° 114 – ou inspiré par les tableaux de Vincent cf. Alexandre-Louis-Robert Millin du Perreux, *Henri IV relevant Sully à Fontainebleau*, 1819, huile sur toile, H. 1889 cm x L. 280 cm, Musée national du Château de Fontainebleau, Fontainebleau, n° inv. 6707.
- 164 La première tenture, qui ne comporte que quatre scènes, devait servir de cadeau diplomatique au grand-duc de Russie, le comte du Nord, le futur tsar Paul I^{er} (1754–1801) cf. Paris 1986, p. 349 ; la deuxième tenture de six scènes se trouve à Pau cf. les archives du Musée national du Château de Pau : dossier : *Tenture d'Henri IV*. La troisième tenture, également de six scènes, se trouve actuellement au Mobilier national cf. François-André Vincent, Troisième tenture de l'*Histoire d'Henri IV*, laine, tapisseries, Mobilier national, Paris, n° inv. GMT. 157–160. Sous le Second Empire, quatre tapisseries de cette troisième tenture ont décoré également le Château de Pau. Dix tapisseries de l'*Histoire d'Henri IV* au total ont donc embelli le château sous le Second Empire. Une cinquième tapisserie de la troisième tenture (*Henri IV rencontrant Sully blessé*) est offerte en 1820, sous la Restauration, au roi de Naples cf. d'après François-André Vincent, *Henri IV rencontrant Sully blessé après la bataille d'Ivry*, laine, tapisserie, H. 324 cm x L. 200 cm, Palais Royal de Naples, Naples cf. DUSSIEUX 1875, p. 144. Les quatre tapisseries de la troisième tenture venant du Château de Pau sont entrées au Mobilier national en 1896.
- 165 FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY, vol. 4, 1903–1923, pp. 354–361, CALMETTES 1912, pp. 69–78.
- 166 Le passage *in extenso* cf. Lettre III de Voltaire à l'abbé Moussinot, À Cirey, ce 12 avril 1736, [Extrait] « Vous allez donc dans le royaume de M. Oudry ? Je voudrais bien qu'un jour il voulût faire exécuter la *Henriade* en tapisserie ; j'en achèterais une tenture. Il me semble que le temple de l'Amour, l'assassinat de Guise, celui d'*Henri III* par un moine, saint Louis montrant sa postérité à *Herni IV*, sont assez beaux sujets de dessin : il ne tiendrait qu'au pinceau d'Oudry d'immortaliser la *Henriade*. Il faut que vous fassiez encore cette affaire. » cf. COURTAT 1875, p. 4 ; BESTERMANN 1954.
- 167 Le passage *in extenso* cf. Lettre XIII de Voltaire à l'abbé Moussinot, Ce 10 novembre 1736 à Cirey [Extrait] « Je songe toujours aux tapisseries de la *Henriade*. Chevalier ne pourrait-il pas en venir exécuter les dessins à Cirey ? En sait-il assez pour cela ? Oudry est bien cher ; mais en faisant faire deux tentures, ne pourrait-on pas avoir meilleur marché ? Si M. de Richelieu me paie, il faudra mettre la monnaie. Le visage de *Henri IV* et celui de *Gabrielle d'Estrée* en tapisserie ne réussissent pas mal. Les bons Français voudront avoir de ces tapisseries-là, surtout si les bons Français sont riches. Je pourrais même en faire trois tentures. Je crois qu'à présent nous n'avons guère de nippes, et guère d'argent ; mais le saint temps de Noël nous donnera, j'espère, quelque consolation. » cf. COURTAT 1875, pp. 16–17 ; BESTERMANN 1954.
168. Le passage *in extenso* : Lettre XIV de Voltaire à l'abbé Moussinot, Ce 17 novembre 1736 [Extrait] « Si Boucher voulait venir travailler à Cirey, nous lui ferions faire cinq tableaux de la *Henriade*. Ensuite, quinze aunes de courre (?) en tapisserie coûteraient environ sept mille francs, et quinze cents ou deux mille francs pour le peintre. Le tout ne reviendrait peut-être pas à dix mille francs ; mais nous en raisonnerons plus à fond. » cf. COURTAT 1875, p. 18 ; BESTERMANN 1954.
169. Le passage *in extenso* : Lettre XV de Voltaire à l'abbé Moussinot, Ce 24 novembre 1736 [Extrait] « Suspendons tout projet de tapisserie jusqu'à nouvel ordre, et que M. Oudry ne fasse rien, sans un plus amplement informé. Faites-lui, je vous prie, mille compliments de ma part. Vraiment, je suis bien éloigné pour le présent d'acheter des tableaux. » « Je reviens aux tapisseries de la *Henriade*. Trente-cinq mille livres, c'est beaucoup. Il faudrait savoir que la tapisserie de Don Quichotte a été vendue. D'ailleurs je ne veux point qu'on suive les estampes : il faut d'autres dessins. Il faudrait surtout que M. de Richelieu me payât mes cinquante mille livres, avant de songer à commencer. » cf. COURTAT 1875, p. 19 ; BESTERMANN 1954.
170. COLLÉ, Charles, *La partie de chasse de Henri IV*, Veuve Duchesne et Gueffier, Paris, 1766 : dessins par Hubert-François Gravelot (1699–1773).
171. Le tsar et la tsarine arrivent à Paris le 18 mai 1782 et y séjournent pendant un mois. Entre-temps, ils prennent, ils visitent quelques lieux, entre autres la Manufacture des Gobelins, le 30 mai 1782. Lors de cette visite, le couple reçoit un grand nombre de tapisseries dont les portraits tissés d'Henri IV et de Sully et la tenture de l'*Histoire d'Henri IV* dont l'actuel emplacement est inconnu. cf. « on leur offrit de la part du roi un ensemble somptueux comprenant quatre pièces de la tenture des *Loges du Vatican*, d'après Raphaël, quatre pièces de la *suite de Don Quichotte* à fond cramoiis, d'après Coppel, quatre pièces des *Nouvelles Indes*, de Desportes, quatre pièces des *Pastorales* de Boucher, quatre portières, les portraits de *Henri IV* et de *Sully* ; presque toutes ces tapisseries ornent encore aujourd'hui les murs de Pavlovsk, de même que les douze feuilles de paravent en Savonnerie illustrant les *Fables* de La Fontaine, qu'accompagnaient six tapis, douze dessus de banquettes, douze tabourets et deux écrans. » cf. MABILLE, Gérard, « L'art décoratif français et la Russie au XVIII^e siècle », dans : Paris 1986, p. 319. Les quatre scènes de la tenture sont tissées en format 'ovale' et entourées d'alentours jaunes tissés. cf. Paris 1986, p. 349.
172. SULLY, vol. 1, 1745, p. 373 ; SULLY, vol. 3, 1745, p. 3/257 ; SULLY, vol. 3, 1745, p. 415 ; SULLY, vol. 4, 1745, p. 177 ; SULLY, vol. 6, 1745.
173. FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY, vol. 4, 1903–1923, pp. 354–361, CALMETTES 1912, pp. 69–78.
174. Selon les archives de la tenture de l'*Histoire d'Henri IV* au Musée national du Château de Pau, *Sully aux pieds d'Henri IV* et *Henri IV chez le meunier Michaud* ont été prêtées à la Bibliothèque nationale pour l'exposition du troisième centenaire de l'Académie française, mais elles ne figurent pas dans le catalogue cf. Paris 1935 a ; les six tapisseries sont exposées à Paris en 1946 cf. Paris 1946 b, pp. 85–88, n° s 189–194 et cf. Paris 1946 a, pp. 85–86. Cette dernière exposition, qui est en partie envoyée à Bruxelles et à New York, n'expose ni à Bruxelles, ni à New York tapisseries de l'*Histoire d'Henri IV* ; en 1982, *Henri IV relevant Sully*, *Évanouissement de Gabrielle d'Estrées*, *Henri IV et Sully blessé* ont été exposées au Musée National des Deux Victoires à Moulleron en Pareds cf. Selon les archives de la tenture de l'*Histoire d'Henri IV* au Musée national du Château de Pau. Entre 1982 et 1984, la tenture est nettoyée. Une étiquette au dos des tapisseries fournit la preuve de ce nettoyage ; en 1986 quelques tableaux et une tapisserie sont exposés à l'exposition *La France et la Russie au siècle des Lumières* cf. Paris 1986, pp. 212–213, 348–349 : Tableaux : n° 335 *Henri IV rencontrant Sully blessé*, n° 336 *Henri IV rencontrant Sully blessé* (dessin), n° 337 *Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris* - Tapisserie : n° 495 *Henri IV rencontrant Sully blessé* ; en 2000, quelques tapisseries sont exposées à Beauvais cf. Beauvais 2000, pp. 50–52 : n° 30 *Henri IV soupant chez le meunier Michaud*, n° 31 *L'Évanouissement de Gabrielle d'Estrées* ou le *Discours d'Henri IV à la belle Gabrielle au sujet de l'estime et de l'amitié qu'il témoigne pour Sully*.
175. Louis XVI interdit en 1774 que la pièce de théâtre de Collé soit encore représentée. cf. MIRONNEAU 2003, p. 72.

176. *Saint-Louis reçoit à Ptolémaïs, les envoyés du Vieux de la Montagne* ; *Saint-Louis, médiateur entre le Roi d'Angleterre et les barons anglais* ; *François I^{er} refuse l'offre des Gantois de se soumettre à son autorité* ; *François I^{er} pardonne aux Rochelois révoltés* ; *Henri IV devant l'Assemblée des Notables à Rouen*, *Henri IV présentant Crillon aux seigneurs de la cour* ; *Un chevalier français du XIII^e siècle* (entre-fenêtre), *Un soldat croisé* (entre-fenêtre) et *La France* (portière).
177. Beauvais 1996, pp. 38–40.
178. D'après Georges Rouget, *Saint-Louis reçoit, à Ptolémaïs, les envoyés du Vieux de la Montagne*, 1820, laine et soie, tapisserie, H. 340 cm x L. 405 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, n° inv. GMTT 241 ; d'après Georges Rouget, *Saint-Louis médiateur entre le Roi d'Angleterre et les barons anglais*, 1820, laine et soie, tapisserie, H. 340 cm x L. 405 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, n° inv. GMTT 240 ; d'après Georges Rouget, *François I^{er} refuse l'offre des Gantois de se soumettre à son autorité* (septembre 1539), 1821–1826 [interrompu en 1822], laine et soie, tapisserie, H. 332 cm x L. 275 cm, atelier de François Claude, puis de Charles Duruy, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GMTT 235 ; d'après Georges Rouget, *François I^{er} pardonne aux Rochelois révoltés* (1^{er} janvier 1543), 1821–1827 [interrompu en 1822 et 1825], laine et soie, tapisserie, H. 309 cm x L. 289 cm, atelier de Laforest père, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GMTT 236 ; d'après Georges Rouget, *Henri IV devant l'Assemblée des Notables à Rouen - 1594*, 1822, laine et soie, tapisserie, H. 330 cm x L. 215 cm, Manufacture des Gobelins, Château de Fontainebleau, n° inv. F2177C (déposée Mobilier national en 2002), inscriptions : G. Rouget 1822 ; d'après Georges Rouget, *Henri IV présentant Crillon aux seigneurs de la cour*, 1822, laine et soie, tapisserie, H. 336 cm x L. 212 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Château de Fontainebleau, n° inv. F2177C (déposée au Mobilier national en 2002) ; d'après Georges Rouget, *Un chevalier français du XIII^e siècle*, 1823, laine et soie, tapisserie, H. 333 cm x L. 77 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Château de Fontainebleau, n° inv. F2177C ; d'après Georges Rouget, *Un soldat croisé*, 1823, laine et soie, tapisserie, H. 336 cm x L. 88 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Château de Fontainebleau, n° inv. F2177C (déposée au Mobilier national en 2002) ; d'après Georges Rouget, *La France*, 1824–1826, laine et soie, tapisserie, H. 330 cm x L. 140 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, n° inv. GMTT 243 ; Georges Rouget, *François I^{er} refuse l'offre des Gantois de se soumettre à son autorité* (septembre 1539), 1821, huile sur toile, H. 325 x L. 284, Musée du Louvre, Paris, détruit pendant la Seconde Guerre mondiale ; Georges Rouget, *François I^{er} pardonne aux Rochelois révoltés* (1^{er} janvier 1543), 1821, huile sur toile, H. 322 cm x L. 311 cm, en dépôt au Musée des Beaux-Arts de la Rochelle, La Rochelle, n° inv. 7739.
179. Toujours d'après Rouget, la Manufacture tisse *La mort de saint Louis devant Tunis* (25 août 1270) ; elle tisse d'après Jean Bruno Gassies, *La dernière communion de saint Louis* ; d'après Alexandre-Évariste Fragonard, *François I^{er} reçu chevalier par Bayard* ; d'après Antoine-Jean Gros, *François I^{er} et Charles Quint* et d'après François Gérard, *L'entrée de Henri IV dans Paris* et *Le duc d'Anjou déclaré roi d'Espagne*.
180. WAUTERS 1878, p. 420.
181. Le tableau fut détruit dans l'incendie du château d'Ingelmunster en 2001 cf. Communiqué par Albert Verscheure.
182. SANDERUS, gravure du château d'Ingelmunster, 1641.
183. Ce chartre est probablement conservé dans l'Archive de la ville de Bruges.
184. BASS et HELD 1973, pp. 25–26, n° 95 et 96.
185. Correspondance trouvée dans les Archives de la Manufacture Braquenié et cie au dépôt du magasin Pierre Frey, Paris (Saint-Denis) ; «Een rijke aanwinst op artistiek gebied voor het stadhuis van Mechelen», dans : *Het Nieuwsblad*, Bruxelles, 24 novembre 1935 ; «Tapisseries anciennes à Malines», dans : *La libre Belgique*, Bruxelles, 28 novembre 1935. Cet article relève que les tapisseries d'après les cartons de Geets se trouvent dans une collection aux États-Unis ; «Een gift aan de stad Mechelen», dans : *Het Laatste Nieuws*, Bruxelles, 28 novembre 1935 ; *La Nation belge*, Bruxelles, 28 novembre 1935 ; *La Métropole*, Anvers, 28 novembre 1935 ; *XXe siècle*, Bruxelles, 28 novembre 1935. Les quatre derniers journaux se trompent lorsqu'ils disent qu'il s'agit des tapisseries réceptionnées par l'hôtel de ville de Malines ; les deux petits cartons se trouvent dans la salle des mariages de l'hôtel de ville de Malines et le grand en décore la cage d'escalier.
186. L'incendie a eu lieu le 5 décembre 1883 cf. Archives Sénat belge, boîte 16 – 1 : correspondance entre le KIKIRPA et le Sénat.
187. Cat. de vente Paris 2005, pp. 110–111, n° 276–277.
188. « Dans le conflit opposant le roi de France et le roi d'Angleterre (la guerre de Cent Ans), Jacques van Artevelde choisira le camp des Anglais. Le fait que la reine d'Angleterre accepte d'être la marraine de Philippe doit être considéré comme une marque de gratitude à l'égard de Van Artevelde. » cf. VERMEULEN 2006, p. 46.
189. La composition de la tapisserie *La Cour de Philippe le Bon et Le Compromis des Nobles* rappelle celle d'un tableau de Louis Gallait, *Abdication de Charles Quint*, 1841, huile sur toile, H. 485 cm x L. 683 cm, place, n° inv. 238.
190. Catalogue de l'exposition à Amsterdam le 30 juillet 1883
191. Catalogue de l'exposition universelle de 1885 à Anvers cf. correspondance entre le KIKIRPA et le Sénat : Archives Sénat belge, boîte 16 - 1 et 2 ; un autre tableau de Geets est également exposé : *L'exorcisme de Jeanne la folle* cf. Anvers 1885, p. 24, n° 161. Le tableau se trouve depuis 1876 au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers : Willem Geets, *L'exorcisme de Jeanne la folle*, 1876, huile sur toile, H. 129 cm x L. 163 cm, Musée royal des Beaux-Arts, Anvers, n° inv. 1072.
192. VERMEULEN 2006, p. 46.
193. En 1902, une extension a eu lieu dans la série de l'hémicycle. Andrée Hennebicq (1836–1904) y ajoute le portrait en pied de Charles de Lorraine, et Juliaan de Vriendt (1842–1935) ajoute celui de l'archiduchesse Marie-Christine cf. HEIRMAN 2006, p. 32.
194. GUICHARD et DARCEL 1881, p. 1.
195. MANTZ 1878, p. 2.
196. GUICHARD et DARCEL 1881, p. 11. Le livre est un recueil d'une centaine de planches de tapisseries du XVI^e au XVIII^e. Une seule tapisserie du XIX^e siècle figure parmi les tapisseries décoratives : le *Portrait de Charles Le Brun*, d'après H. Rigaud et A. Couder.
197. HAVARD 1893, p. 173.
198. VAISSE 1973, p. 66.
199. VAISSE 1965, pp. 61–73 ; VAISSE 1973, pp. 66–86.
200. Pour la production en France, les écrits de Vaisse et de Granger sont déjà mentionnés ci-dessus et une thèse en préparation de Purmale. En Angleterre, citons en particulier Linda Parry qui a écrit abondamment sur la production de William Morris. Parmi ses publications : PARRY 1983 ; PARRY 1988.
201. BRASSAT 1992. Brassat termine son étude sur la tapisserie et la politique à la fin du XVIII^e siècle. Certaines tapisseries étaient néanmoins encore très politiquement connotées aux XIX^e et XX^e siècles.
202. EMERY et MOROWITZ 2003.
203. Beauvais 1996, pp. 28–29.
204. Paris/Toulouse 1997–1998 ; l'exposition est organisée d'après la thèse de VERGNETTE 2000.
205. Beauvais 1996, pp. 28–31.
206. EMERY et MOROWITZ 2003.
207. « From cathedral to cabaret. The popularity of medieval stained glass and tapestries », dans : EMERY et MOROWITZ, 2003, pp. 111–141.
208. DIDRON 1898, p. 9.
209. D'après William Morris, *Vignes et Acanthes*, 1879, tapisserie, Manufacture Morris & co., Kelmscott Manor, Oxfordshire ; d'après William Morris, *Le Verger*, 1890, tapisserie, H. 221 cm x L. 472 cm, Manufacture Morris & co., Victoria and Albert Museum, Londres, n° inv. 154–1898.
210. Beauvais 2000, pp. 60–62.
211. La scène sur la photographie de la carte de publicité est inversée par rapport aux deux tapisseries. Soit la photographie est inversée par rapport à l'originale, soit il s'agit d'une

- version en tapisserie inversée, soit d'un carton plutôt que d'une tapisserie qui est ici prise en photo. La mauvaise qualité de l'image ne permet pas de distinguer de quoi il s'agit.
212. DE LAET 1974, pp. 26–27.
 213. « From cathedral to cabaret. The popularity of medieval stained glass and tapestries », dans : EMERY et MOROWITZ 2003, pp. 111–141.
 214. « On sait que, sous une administration nouvelle, les Gobelins ont rompu avec leurs anciennes routines. On a compris que l'art du tapissier ne devait pas être employé à reproduire, sans but, les tableaux de maîtres, en cherchant à imiter servilement les tons de la peinture à l'huile, mais qu'il fallait faire exécuter tout exprès des modèles où l'élément décoratif jouera le premier rôle, des patrons conçus dans la gamme de couleurs que les laines teintes rendront avec une somptueuse richesse. Nous verrons à l'Opéra les premières victoires du grand art de la tapisserie rendue à sa destination originale, la décoration des murailles. » cf. MANTZ 1878, p. 2.
 215. HAVARD 1893, p. 173.
 216. DESTREE 1905, p. 17.
 217. Pierre Vaisse cite en détail, se référant à leurs écrits, les principes selon lesquels Gerspach et Guiffrey souhaitent travailler cf. VAISSE 1973, p. 68.
 218. DESTREE 1905, p. 17.
 219. VAISSE 1975, pp. 153–171.
 220. Pour un aperçu général de son œuvre cf. Roubaix/Beauvais 2006 ; pour un aperçu donné par un contemporain de Galland cf. HAVARD 1895, pp. 159–164, 183–196.
 221. Beauvais 1996, p. 57, n° s 33–34 ; Compiègne 2000, p. 172, n° 122 ; CONSTANS 1995, p. 351 ; les deux tableaux se trouvent au Château de Compiègne cf. Pierre-Victor Galland, *Portrait de Napoléon III* (dessus de porte), 1854, huile sur toile/carton de tapisserie, H. 210 cm x L. 139 cm, Musée national du Château de Compiègne, Compiègne, n° inv. C. 38. 2573 (dépôt du Musée de Versailles MV 5396) ; Pierre-Victor Galland, *Portrait d'Eugénie* (dessus de porte), huile sur toile/carton de tapisserie, H. 210 cm x L. 139 cm, Musée national du Château de Compiègne, Compiègne, n° inv. C. 38. 2574 (dépôt du Musée de Versailles MV 5397).
 222. Beauvais 1996, pp. 73–76 ; cette série remplace la tenture des *Cinq Sens* du salon appelé à l'époque Salon cabinet de travail de l'Impératrice Eugénie cf. Beauvais 1996, pp. 54–56.
 223. Beauvais 1996, pp. 62–65.
 224. Finalement, la tapisserie est attribuée en 1896 au Théâtre-Français cf. Beauvais 1996, pp. 59–60 ; d'après Joseph Blanc, *La cérémonie ou le Couronnement de Molière*, 1889–1895, laine et soie, tapisserie, H. 537 cm x L. 312 cm, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, n° inv. GOB 423.
 225. Beauvais 1996, pp. 66–72.
 226. CALMETTES 1912, pp. 199–202 : ce texte contient des erreurs ; GASTINEL-COURAL 1990, pp. 11 ; Beauvais 1996, pp. 80–83 ; JONES 1996–1997, pp. 2–40 ; BENNETT 1992, pp. 301–309 ; ce n'est pas la première fois que l'*Histoire de Jeanne d'Arc* est transposée en tapisserie. Il ressort de l'article suivant qu'une série avait déjà été tissée à Aubusson au XVII^e siècle et exposée en 1874 à l'exposition d'Orléans cf. Anonyme 1882–1886, p. 84 ; deux tentures de la série furent tissées. Deux tapisseries de la première tenture, *La Mission* et *Le départ*, se trouvent au Vatican. Une tapisserie de la première tenture, *L'arrivée*, et trois tapisseries de la deuxième tenture se trouvent au Young Museum à San Francisco (The Fine Arts Museums). Elles ont longtemps été données en prêt au War Memorial Opera House à San Francisco (–1990). Entre-temps, en 1975, les tapisseries ont été lavées cf. CAEN 1975.
 227. Beauvais 1996, pp. 85–86. Le mariage civil est appliqué par loi le 20 septembre 1792.
 228. Le couple de Rudder exécute entre 1904 et 1910 une broderie murale sur la vie de couple pour la salle de mariage de l'hôtel de ville de Schaerbeek. La tenture (*Le travail, Les noces d'argent, Les fiançailles, Le mariage, La famille, Le repos, Les loisirs, La fin de la vie*) est toujours *in situ*. cf. DE TAEYE 1894 b, p. 763.
 229. D'après Georges Rochegrosse, *La conquête de l'Afrique/ Les Français au Soudan*, 1895–1900, laine et soie, tapisserie, H. 323 cm x L. 413, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national, Paris, GOB. 473. [Inscriptions : en bas à droite : G. Rochegrosse ; en bas à gauche : RFG 1896–1899 LB (Léon Beauboeuf) LD (Lucien Desroy), GM (Gustave Morlet)]. Cette tapisserie fut d'abord exposée à l'Exposition universelle de 1900, puis à Beauvais en 1996 et en 1997 à Paris et à Gand cf. Beauvais 1996, pp. 92–94 ; Paris/Gand 1997, pp. 476–477.
 230. Cette exposition eut lieu au moment de l'exposition universelle de Bruxelles. La section coloniale de l'exposition se trouvait à Tervueren. La commune abrite toujours le Musée royal d'Afrique centrale.
 231. Le couple de Rudder habite vers 1915, 10 rue Charles Decoster à Ixelles cf. Correspondance, Archives de Schaerbeek, Dossier sur les tapisseries de l'hôtel de ville ; Hélène de Rudder, *Fétichisme et Barbarie*, 1897. Applications de tissus de soie et broderie sur toile, H. 232 cm x L. 122 chaque, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, n° inv. Tx3252 et Tx3251. cf. Paris/Gand 1997.
 232. Autre exemple, exécuté en 1930 par la manufacture de G. Chaudoir pour le palais du gouverneur : la tapisserie *Un fou du chef de tribu de Kanda-Kanda*, d'après Ferdinand Allard l'Olivier (1883–1933), conservée au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervueren. Elle a figuré parmi quelques autres tapisseries à l'Exposition coloniale internationale à Paris en 1931. Le carton de la tapisserie a été vendu récemment chez Sotheby's : *Regards sur l'Orient. Orientalist Paintings and Islamic Art*, Sotheby's, Paris, 2011, lot 61 ; vente Sotheby's, 16 novembre 2011 : Fernand Allard-L'Olivier, *Le fou du chef de Kanda-Kanda*, vers 1928–1930, huile sur toile, H. 186 cm x L. 189, location inconnue, inscriptions : en bas à gauche : Allard l'Olivier ; titré et inscrit au dos Le fou du Chef, Kanda-Kanda, exécuté en tapisserie par G. Chaudoir en 1930 pour le palais du gouverneur.
 233. Beauvais 1996, pp. 90–91.
 234. WILDENSTEIN 1984, pp. 374–397.
 235. VITTET, Jean, « Claude Monet et les Gobelins. Une correspondance inédite de Gustave Geffroy », dans : BRÉJON DE LAVERGNÉE et VITTET 2011, pp. 95–114.
 236. KUENZLI 2009 ; KANG 2014.
 237. Saint-Germain-en-Laye 1997, p. 14.
 238. Pour plus d'information sur Aristide Maillol cf. Berlin/Lausanne/ Brème/ Mannheim 1996 ; BREKER, Carola, *Der Frühe Maillol*, s.n., Würzburg, 1992 ; Saint-Germain-en-Laye 1997 ; RANSON-BITKER, GENTY, LE ROY 1999 : à l'occasion de l'exposition à Saint-Germain-en-Laye ; Valence 2004.
 239. Pour un aperçu général cf. JARRY 1968, pp. 307–309.
 240. D'après Otto Eckman, *Flock of gulls*, 1896 ; d'après Otto Eckman, *Cygnets*, 1897 ; d'après Otto Eckman, *Waldteich*, 1898.
 241. D'après Lion Cachet, *Armoirie*, début XX^e siècle, tapisserie, H. 200 cm x L. 100 cm, Maritiem Museum, Rotterdam, n° inv. N 1034 ; d'après Lion Cachet, *Armoirie*, début XX^e siècle, tapisserie, H. 168 cm x L. 113 cm, Maritiem Museum, Rotterdam, n° inv. N 1045.
 242. D'après Alf Wallander, *Saint George et le dragon* ; d'après Alf Wallander, *La Sainte Vierge*
 243. D'après Ferdinand et Anna Boberg, *Enterrement à Leksand*, Dalecarlia, 1908, exposée en 1909 à Stockholm.
 244. Branting a surtout étudié la production textile en Suède.
 245. D'après Gerhard Munthe, *Les fils de la lumière du nord*, 1897 ; d'après Gerhard Munthe, *C'est ainsi que l'amour*, 1899 ; pour plus d'information sur Gerhard Munthe cf. Hambourg 1989.
 246. D'après Frida Hansen, *Rode roser*, 1899 ; d'après Frida Hansen, *Poppy*, 1898 ; d'après Frida Hansen, *Summer nights dream*, 1899 ; d'après Frida Hansen, *La voie lactée*, 1899 ; d'après Frida Hansen, *Salomé*, 1899.

Résumé de la partie III



La troisième et dernière partie de la présente étude se penche sur les principaux genres d'iconographie utilisés dans la production de tapisseries du XIX^e siècle. C'est ainsi que l'on trouve des 'reprises', des 'portraits tissés' et des tapisseries à connotation historique et politique, et des tapisseries dites 'décoratives'. La classification n'implique pas de chronologie entre les différents genres et ne couvre pas non plus l'ensemble de la production. Les nouveaux projets de tapisseries traitant de sujets mythologiques et religieux n'ont pas été pris en considération, privilégiant les genres les plus caractéristiques de la production de l'époque. Alors que les différents genres ont très souvent été opposés les uns aux autres, la présente étude souhaite les mettre sur le même pied, puisqu'ils sont tous représentatifs des attentes d'alors. Pourtant la littérature des XIX^e et XX^e siècles faisait explicitement la distinction entre la tapisserie 'décorative' et la tapisserie dite 'tapisserie-peinture'. Les 'reprises', les 'portraits tissés' et les tapisseries illustrant des faits historiques réalisés d'après des tableaux étaient mis à part et considérés comme de 'mauvaises' 'tapisseries-peintures', par opposition aux 'bonnes' 'tapisseries décoratives'. Les premiers étaient de pures copies en laine et sans intérêt artistique, les autres répondaient davantage, tant par le style que l'iconographie, aux principes intrinsèques d'une tapisserie. Le duel fut tel que la production de l'une fut même qualifiée de 'décadente' et que l'autre fut considérée comme une 'Renaissance'. Un jugement excessif qui a entravé la recherche objective pendant des décennies.

La vocation de cette partie était de mettre en évidence la richesse de la production. Celle-ci, pour le moins en France, ne s'est jamais arrêtée et, en ce qui concerne l'iconographie, elle a toujours affronté de nouveaux défis et tenté de s'améliorer. Les progrès

techniques et chimiques réalisés dans les manufactures de tapisseries ont surtout permis à leurs directeurs de chercher inlassablement à tisser avec plus de finesse et avec des couleurs de meilleure qualité. Le tissage minutieux d'après des tableaux a atteint un haut niveau technique. Inspirée par l'analyse des tapisseries médiévales, la manufacture propose dorénavant des tapisseries à l'iconographie plus décorative en donnant plus d'importance à la bordure, en traçant des contours nets, en utilisant une palette de couleurs plus sobres et en faisant moins usage de la perspective. Les tapisseries sont adaptées aux changements artistiques. À la recherche de changement et de renouveau, les milieux artistiques du XIX^e siècle évoluent, et donc aussi la production de tapisseries. Celle-ci est moins sujette à l'évolution qu'à une Renaissance soudaine qui rompt avec la production précédente. L'apparition plus rapide de certaines modes rend difficile une définition univoque des tapisseries. Ce siècle se caractérise précisément par la diversité des différents genres d'iconographie et de styles. Il s'agit donc de considérer ces genres dans leur ensemble, au lieu de les opposer les uns aux autres. La force de la production réside dans le fait qu'elle évolue rapidement et qu'elle s'adapte tout aussi rapidement aux modes et aux goûts changeants qui font la richesse de ce XIX^e siècle.

Cette troisième partie s'intéresse plus particulièrement à la production de la Manufacture des Gobelins. Comme la production belge ne reprend qu'au cours de la seconde partie du XIX^e siècle, elle s'inspire en grande partie de la production française. La production ininterrompue et le succès en France n'incitent pas seulement d'autres manufactures du pays et de l'étranger à se remettre au tissage de tapisseries, ils les inspirent aussi quant à la ligne à suivre en matière d'iconographie et de style.

Conclusion générale



« Et n'étaient les commandes officielles faites de temps à autre aux Gobelins, les tapissiers ne sortiraient guère du cycle de certaines compositions du XVIII^e siècle. »²⁴⁷

La recherche sur les tapisseries du XIX^e siècle s'inscrit dans un intérêt pour un siècle qui, depuis les dernières décennies, réclame d'être apprécié à sa juste valeur et devient inévitable pour l'étude de l'Histoire de l'art.²⁴⁸ Trop longtemps renié et sous-estimé, le XIX^e siècle se laissait d'une part résumer par un amour nostalgique du passé, une analyse du Romantisme comme courant philosophique et artistique et une construction du passé en fonction de l'étatisme de l'époque. Ce dernier se manifeste, en pratique, entre autres, dans les créations de musées, de bibliothèques et d'archives. D'autre part, ce siècle est marqué par son va-et-vient entre passé et présent, entre conservatisme et modernité, entre réveil historique et innovation.

Les caractéristiques du XIX^e siècle définissent autant la tapisserie du XIX^e siècle et expliquent la tension et parfois la divergence de vues entre les critiques au sujet de la production de cette époque. Cette constatation constitue le point de départ de la problématique de la présente étude. L'incertitude et l'indécision des manufactures, en particulier des Gobelins, furent fortement critiquées par les historiens et les critiques d'art français de l'époque, qui jugent la production 'décadente'. Un jugement néfaste qui a empêché pendant des décennies un regard objectif sur ce siècle de production de tapisseries. Cette étude s'est saisie de ce débat, qui parle de 'décadence' et de 'renaissance', parce qu'il est directement lié à la production des tapisseries au XIX^e siècle. De plus, les discours du XIX^e siècle autour de l'esthétique et de l'iconographie de la tapisserie ont néanmoins directement influencé la production. En d'autres termes, les discours ont nourri la création textile. La Manufacture des Gobelins, menacée en quelque sorte par les critiques violentes, a voulu prouver qu'elle pouvait changer et innover. Mais si le discours a donc favorisé la production, l'histoire est-elle si injuste dans son jugement ? La réponse est double, car d'une part les critiques négatives ont été constructives et ont apporté une évolution et un certain changement de direction dans l'art de la tapisserie, mais d'autre part, ce jugement a jeté involontairement le discrédit sur l'ensemble de la production de tapisseries du XIX^e siècle. Le jugement a été néfaste en ce sens que, jusque dans les années 1970,

il a influencé négativement le monde académique dont l'opinion a longtemps été partagée et recopiée par les chercheurs et les historiens d'art. La présente étude souhaite présenter ce discours de réception comme un phénomène historique et en souligner l'importance pour l'évolution de l'art de la tapisserie. Pour le reste, elle se distancie nettement de cette opposition entre 'décadence' et 'renouveau', opposition qui empêche la recherche d'accorder à cette production l'attention sincère et objective qu'elle mérite.

La deuxième question portait sur le rôle joué par la France et la Belgique dans la production des tapisseries au XIX^e siècle. La réponse est claire : la production française est incontestablement la mieux connue et la plus réputée du XIX^e siècle. Néanmoins, la recherche de ces dernières décennies s'est aussi intéressée, et avec raison, à la production anglaise et scandinave. La raison du succès et de l'intérêt accordé à la France est due à plusieurs éléments sur lesquels cette étude s'est penchée. Ainsi, les sources écrites sont principalement dues aux auteurs français. Le début de l'historiographie de la tapisserie, un phénomène du XIX^e siècle, est donc indissociable du contexte français. Ces mêmes auteurs formulent les premiers avis sur la production contemporaine de tapisseries françaises. Cet engagement littéraire est rapidement rattrapé par les pays voisins et surtout par quelques auteurs belges qui, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, travaillent en étroite collaboration avec les auteurs français.

Le renom de la France est également dû à la continuité de l'activité malgré les troubles de la Révolution française. La politique a su investir intelligemment dans la Manufacture des Gobelins mondialement connue pour sa production et sa qualité artistique. La tapisserie sert toujours un intérêt politique au XIX^e siècle, et les souverains Français se sont rendu compte de sa plus-value et l'ont exploitée. Le médium avait une valeur artistique, mais aussi une richesse et une valeur historique et nationale qui permettant aux hauts dignitaires de légitimer leur pouvoir. Une recette de succès également adoptée par la jeune Belgique qui, comme la France, avait un passé glorieux dans le domaine de la production de tapisseries, ce domaine dont elle conserve les codes et

les symboles. Néanmoins, en ce qui l'on concerne la production, on ne peut pas mettre toutes les manufactures sur le même plan. La Manufacture des Gobelins, une manufacture d'État, subventionnée et sans impératifs commerciaux directs, n'a pas le même statut ni la même clientèle que les manufactures d'Aubusson et de Beauvais. Il y a là une question de centre et de périphérie qui joue et qui serait plus développée si cette étude avait eu pour but de comparer les productions parisienne et provinciale.

Un troisième élément qui permet de situer la France du XIX^e siècle à une place prépondérante est sa position socioculturelle : elle ouvre des musées au grand public et organise cinq expositions universelles ainsi que des expositions nationales où figurent des tapisseries anciennes et modernes. L'attention accordée par la France à l'exposition de l'un de ses 'arts nationaux' s'est communiquée à d'autres pays. La Belgique organise à son tour ses premières expositions nationales dans lesquelles les tapisseries, majoritairement anciennes et tissées dans la région, occupent une place prééminente.

L'iconographie des tapisseries françaises constitue un quatrième élément. Elle a engendré beaucoup de débats, mais la recherche de nouveaux sujets et l'insatisfaction générée par d'anciens sujets mettent le sort de la tapisserie au cœur des débats artistiques et attirent ainsi l'attention. Une attention critique, mais constructive qui a éloigné les artistes des 'reprises', des portraits tissés et des sujets purement historiques pour évoluer vers des sujets plus 'décoratifs' incorporant davantage les caractéristiques innées de l'art de la tapisserie et cela déjà au XIX^e siècle même.

Pour appuyer la question de Destrée citée en tête de la Conclusion générale : la production de tapisseries aurait-elle continué si la France n'avait pas accordé autant d'attention à ce médium ? Difficile à déterminer. Cette

activité peut être considérée comme le catalyseur d'un engouement qui se propage rapidement vers les pays voisins. Ce sont surtout les liens étroits avec la manufacture franco-belge Braquenié et cie, qui constituent un important ajout à la recherche actuelle. Cette dernière se reflète d'une part dans la production des Gobelins. La Manufacture Braquenié se définit ainsi comme manufacture périphérique par rapport à la manufacture du centre qui est celle des Gobelins. La branche belge de la Manufacture Braquenié qui débute à Ingelmunster comme manufacture privée avec un statut bien inférieur à celui des Gobelins, avec une clientèle toute différente et fortement commerciale, atteindra à Malines ce statut de Manufacture royale. Son statut n'est pas comparable à celui des Gobelins, mais elle est néanmoins à l'époque la manufacture belge la plus importante et la mieux connue à ce jour. C'est la manufacture phare par rapport à d'autres manufactures 'périphériques' belges, dont la production reste encore largement à étudier.

En conclusion, l'apport capital de cette étude est la mise en corrélation de la production des tapisseries avec le contexte dans lequel elle fut réalisée. Cet art reflète parfaitement l'esprit de son temps, oscillant entre tradition et invention. Le choix entre les possibilités de l'industrie technique et chimique qui permettent aux manufactures de créer des traductions du carton/tableau de plus en plus fidèles, contraste avec la volonté de ne pas nier l'esthétique innée de la tapisserie. C'est une production qui réfléchit à ce qui 'a été' et à ce qui 'sera', tout en 'étant' bien du XIX^e siècle.

La présente étude, qui avait comme objectif d'offrir une vue d'ensemble détaillée et critique de la tapisserie du XIX^e siècle en France et en Belgique, espère avoir fait ressortir le contexte, la fonction, la réception et les éléments innovants de ce médium historique, afin de faciliter les futurs travaux sur le sujet.



Notes

247. DESTREE 1905, p. 21.

248. La fondation du Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts en 1990 par Dr. Heinrich Thommen à Olton ; la création en 1993 de l'Association of Historians of 19th-Century Art (AHNCA) à New York ; la fondation en 2002 du e-journal Nineteenth-Century Art Worldwide, la création en 2009 du groupe d'étude interuniversitaire et intermuséale sur l'art XIX^e en Flandre.

Sources et bibliographique



I. Sigles

BCMN : Bibliothèque centrale des musées nationaux
BnF : Bibliothèque nationale de France
CIETA : Centre international d'étude des textiles anciens
INHA : Institut national d'histoire de l'art
KIKIRPA : Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium/Institut royal du Patrimoine artistique
RMN : Réunion des Musées nationaux

II. Archives

Belgique

Archives de la ville de Malines

Registres de la population de la ville de Malines : informations sur la famille Braquenié

Archives de l'État de Tournai

Acte de naissance de Pierre Joseph Braquenié – 20 octobre 1789

Acte de naissance de Florence Joseph Bernard – 6 février 1793

Acte de mariage de Florence Joseph Bernard avec Pierre Joseph Braquenié – 21 décembre 1811

Acte de naissance d'Alexandre Braquenié – 14 juin 1812

Acte de naissance d'Henri Charles Joseph Braquenié- 29 avril 1815

Archives d'Albert Verscheure, Ingelmunster

Documentation, photos, plans, ...

Archives 'Den Hert', Ingelmunster

423 'états des métiers', principalement d'après 1873 (8 novembre 1873–31 décembre 1890)

Documentation, photos, articles, ...

Archives du Sénat belge

Correspondance entre le Sénat (Patrick Vereetbrugghen et Michel Vandeborne) et Monsieur Willy Geets concernant : Uw vraag of er omstreeks 1885 een brand geweest is in het rooksalon van de Senaat, Bruxelles, 25 juillet 2008 ; Sénat, Algemene Zaken, MVB/PVE-94556.

Correspondance entre le Sénat et Mme. Panaiota Mavrogiannakos concernant : Wandtapijten Senaat Braquenié, Bruxelles, 18 mai 2003 ; Sénat, boîte 16-1

Dossier concernant le nettoyage des tapisseries du fumoir du Sénat. Prospection, avril 2008.

Photos des tapisseries du fumoir du Sénat

Archives de la ville de Bruxelles

Salle gothique. Hôtel de ville de Bruxelles, Travaux Publics, 7240, 7241, 7242,7244, 7245, 7246, 7247, 7259, 7260

Archives aux musées de la ville de Bruxelles-Broodhuis

Correspondance de Victor Geets

Archives au Algemeen Rijksarchief Kortrijk (RAK)

Doorslagboek nr° 1997

Brief 152/166 1-8-16-30

Nr 1884 (juni 1878)

Familiefonds de Plotho

Archives de la famille Descantons de Montblanc (de Plotho), 1297–1949, Y1. Famille, 504/1-2, 523-524.

Archives Cultureel erfgoed Soeurs Annonciades, Institut du Sacré-Coeur, Héverlé

Inventaires de l'archive 8.1.20–8.1.16.2001 consultés

Dossier avec des photographies

Corpus de correspondances 1905–1907

Auteur inconnu, «Flashback op een Heverleese tapijtschool», s.n., s.d.

Auteur inconnu, «Premiers essais de l'école de tapisserie de l'institut d'Héverlé», s.n., s.d..

Document sur le personnel enseignant et les élèves

VOCHTEN, Muriel, mémoire de licence non-publié, Université Catholique de Louvain, Hoepertingen / Louvain, 1986.

VANDERHEYDEN, E., *L'église néogothique des Saints-Antoine-Ermite-et-Apolline de Pepinster*; Carnets du Patrimoine, 39, pp. 18–19. Auteur inconnu (inspiré des tapisseries bruxelloises), Tenture du *Chemin de croix* (18 tapisseries), 1905–1910, Manufacture de l'école des Soeurs Annonciades, Héverlé

Tapisseries encore in situ à l'institut du Sacré-Cœur : *Saint-Georges et le dragon* (à l'entrée) ; *Liège : La métallurgie* ; *Anvers : Le port* ; *Hainaut, Le charbonnage* les trois dernières tapisseries d'après Victor Servranckx (1897–1965), *Berger; Bergère*

Tapisseries encore in situ à la maison de retraite : *Heilig, Heilig, nog eens Heilig* ; *Marie et Elisabeth* ; *Saint Vaast*

Broderies

Cartons de tapisseries

États-Unis

Dossier sur les tapisseries d'après Louis-Marie Baader, Manufacture Braquenié & Cie, Malines, Bass Museum of Art, Miami.

Dossier sur les tapisseries d'après Jean-Paul Laurens, Manufacture des Gobelins, De Young museum (The Fine Arts Museums), San Francisco.

Dossier sur une tapisserie d'après Albert Herter, Manufacture d'Albert Herter, De Young Museum, San Francisco.

France

Archives du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux

Archives du Musée de Brive-la-Gaillarde

La tapisserie de Braquenié

Archives du Musée national du Château de Compiègne, Compiègne

Dossier sur le *Portrait de Napoléon III*, d'après Franz Xaver Winterhalter – C. 967 c

Dossier sur le *Portrait de l'impératrice Eugénie*, d'après Franz Xaver Winterhalter – C.944c

Dossier sur le *Portrait en buste de Napoléon III*, d'après Eugène Appert – C.38.3422

Dossier sur le *Portrait de Napoléon III*, d'après Pierre-Victor Galland

Dossier sur le *Portrait de l'impératrice Eugénie*, d'après Pierre-Victor Galland

Archives Départementales de la Creuse, Guéret

Archives de la Manufacture Braquenié (non classées)

Cartons de tapisseries et de textiles de la Manufacture Braquenié (non inventoriés)

Archives de la maison Pierre Frey, Paris – Saint-Denis

Correspondance, documentation, photos, plans, publicité, cartons de textiles, ...

Archives de Paris, Paris

Archives numérisées de Paris – État civil – Tables décennales de l'état civil (1860–1902) : dates de naissance, de mariage et de décès des membres de la famille Braquenié

http://canadp-archivesenligne.paris.fr/archives_etat_civil/1860_1902_tables_decennales/index.php

Archives nationales, Paris

F21 668,

F21 676 : Concernant la visite de Napoléon III et la fondation d'une caisse de secours

F21 680

O2 162 : Concernant la visite de Napoléon I^{er} à la Manufacture des Gobelins

O2 877 : Concernant le sacre de Napoléon I^{er} et l'embellissement de la cathédrale Notre-Dame à Paris

Edict du Roy pour l'establissement des manufactures royales de tapisseries de haute et basse lice de la Ville de Beauvais & autres lieux de Picardie en faveur de Louis Hinart, marchand tapissier; bourgeois de Paris, & de tels qu'il voudra associer, Pierre Bouillierot, Paris, août 1664.

Archives de la Bibliothèque nationale, Paris

Archives du Musée du Louvre, Paris – Département des Peintures

Dossier sur les cartons des *Actes des apôtres*, inv. 2077 6à 20783

Archives des Musées nationaux, Paris

MT : Objets d'art – Tapisseries

MT 2 : Administration, généralités, 1 liasse 1794–1911

MT 2 : 1794 18 juillet : Extrait du registre des arrêtés du comité de Salut Public de la convention nationale du 30 Messidor, l'An 2^{ème} de la République Française, une et Indivisible.

MT 2 : Projet d'une Exposition sur l'Histoire de l'Art de la Tapisserie en France 1837–14 août

La liasse contient d'autres correspondances au sujet des tapisseries du XIX^e siècle. Le document n'a pas pu être entièrement consulté faute de temps. Il contient entre autres de l'information sur les tapisseries du château de Versailles et sur les tapisseries exécutées sous le Premier Empire.

MT 4 : Origine et échanges, attributions, 1 liasse 1707–1926

Notamment attributions par le Garde-Meuble et les manufactures

La liasse contient plusieurs correspondances au sujet des tapisseries du XIX^e siècle. Le document n'a pas pu être entièrement consulté faute de temps. Il contient entre autres de l'information sur le Bureau de la liquidation des tapisseries du ci-devant Garde-Meuble national. Service du Musée Central des Arts et un Etat des Tapisseries qui sont nécessaires au Musée Central des arts de la fin du XVIII^e siècle.

MT 5 : Propositions d'acquisitions non acceptées (ou sans suite) liasse 1801–1936

MT 5 : Autorisation de remettre les tapisseries du Vatican dites de Raphaël à leurs propriétaires

La liasse contient d'autres correspondances au sujet des tapisseries du XIX^e siècle. Le document n'a pas pu être entièrement consulté faute de temps.

T16 1848–1868

T 16 1848 Démolition de la galerie de Bois.

M 15 : Vols, pertes, restitutions et sorties diverses

3 documents concernant la restitution des huit tapisseries de la galerie de bois au Musée du Louvre à la Manufacture des Gobelins.

P 6 : 0–1812 : La liasse contient des correspondances contenant de l'information sur des tableaux entrés sous le Premier Empire à la Manufacture des Gobelins pour y être tissés

Archives du Mobilier national, Paris

GOB. 2 : Procès-verbaux de la Commission de perfectionnement (fin du XIX^e siècle)

G. 320, f°6

G. 320 : Recueil des procès-verbaux manuscrits des séances du Conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales sous la Deuxième République [pas consulté]

Registre G. 39

Manufacture nationale des Gobelins. État des tapisseries brûlées le 24 mai 1871

Archives du Musée du Château de Pau, Pau

Dossier sur la tenture de l'*Histoire d'Henri IV*

Archives du Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

Dossier sur *La fondation du Musée de Versailles, 10 juin 1837*, d'après Jean Alaux et Auguste Couder

III. Bibliographie

ADELSON 1994

ADELSON, Candace J., *European Tapestry in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis Institute of Arts / H. N. Abrams, Minneapolis / New York, 1994.

A.H. 1977

A.H., «Galerie nationale de la tapisserie à Beauvais», dans : *Monuments historiques*, n° 6, 1977, pp. 83–84.

ANDIA 2004

Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor, éd. par Béatrice de ANDIA, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 2004 ; série : *Paris et son patrimoine*.

Anonyme 1790

L'Ami du Peuple ou Le Publiciste parisien. Journal politique et impartial, n° C. XCIV, 17 août 1790, p. 8.

Anonyme 1801 [an X]

Gazette nationale ou Le moniteur universel, 3 vendémiaire an 10 de la République française [26 septembre 1801], pp. 5–6.

Anonyme 1816

Description des tapisseries qui seront exposées à la porte, dans les cours et galeries de la Manufacture royale des Gobelins, les 16 et 23 juin 1816, Imp. de Nouzou, Paris, 1816.

Anonyme 1833

Le Magasin Pittoresque, t. I, Imprimerie de Lachevardiere, Paris, 1833, pp. 99–205, 379–381.

Anonyme 1835

Le Magasin pittoresque, t. III, Imprimerie de Lachevardiere, Paris, 1835, pp. 392–294.

Anonyme 1837

Moniteur Universel, 6 août 1837, p. 1933.

Anonyme 1845

Album-Revue de l'industrie Parisienne, 2^e livraison, H.-L. Delloye, Paris, 1845.

Anonyme 1851 a

«Le palais de cristal», dans : *Moniteur des expositions. Journal illustré du progrès des arts et de l'industrie*, n° 20, samedi 20 septembre 1851, p. 311.

Anonyme 1851 b

Le Moniteur universel. Journal officiel de la République française, n° 289, 16 octobre 1851.

Anonyme 1851 c

Le Moniteur universel. Journal officiel de la République française, n° 320, le 16 novembre 1851.

Anonyme 1851 d

Le Moniteur universel. Journal officiel de la République française, n° 323, 19 novembre 1851, p. 2881.

Anonyme 1854

Exposition universelle de New-York en 1853. Mesures prises par l'administration française. Résultats de l'exposition, Imprimerie et librairies administratives, Paris, 1854.

Anonyme 1860 a

Enquête. Traité de commerce avec l'Angleterre. Industries textiles. Laine, vol. 3, Imprimerie impériale, Paris, 1860.

Anonyme 1860b

Journal de Bruges, mercredi 4 avril 1860, nr. 95.

Anonyme 1864

Les tentures bourguignonnes de la chambre du trésor du Musée autrichien pour les arts et l'industrie, s.n., Vienne, 1864.

Anonyme 1866

Le beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865, Union centrale, Paris, 1866.

Anonyme 1872

Notice historique sur les manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie. Catalogue des tapisseries exposées et de celles qui ont été brûlées dans l'incendie du 25 mai 1871, Impr. Moquet, Paris, 1872.

Anonyme 1882–1886

«Liste des maîtres tapissiers et des maîtres peintres de l'ancienne manufacture d'Aubusson», dans : *Mémoires de la société des sciences naturelles & archéologiques de la Creuse*, 2^e série, t. I, Imprimerie P. Amiault, Guéret, 1882–1886, p. 84.

Anonyme 1883–1897

Inventaire général des richesses d'Art de la France. Archives du Musée des Monuments français, vol. 2 et 3, E. Plon et Cie, Paris, 1883–1897.

Anonyme 1900

«Not the Only Gobelin Tapestry Makers», dans : *The New York Times*, 5 octobre 1900, p. 14.

Anonyme 1909

«Le sixième Congrès international de Psychologie», dans : *Revue néo-scholastique*, 16, 1909, p. 646.

Anonyme 1914 a

«Seligmann Sale, \$359,560. ; First Part Closes with Auctioning of Rare Tapestries», dans : *The New York Times*, 13 mars 1914, p. 18.

Anonyme 1914 b

«Second Seligmann Sale. ; Tapestries the Principal Feature – Total Realized, \$248,479», dans : *The New York Times*, 18 mars 1914, p. 3.

Anonyme 1914 c

«Pays \$1,400,00 for works of art ; Jacques Seligmann, Paris Dealer, Buys Collection of Late Sir John Murray Scott», dans : *The New York Times*, 26 mai 1914, s.p..

Anonyme 1916

«WM. Baumgarten & Co», dans : *Arts & Decoration*, vol. 7, Adam Budge, New York, novembre 1916, s.p..

Anonyme 1923

« Les Toudouze et leur œuvre », dans : *La Bretagne Touristique. Revue illustrée des intérêts bretons*, 2^{ème} année, n° 13, 15 avril 1923, pp. 89-90.

Anonyme 1934

«Renaissance de la tapisserie d'art en Belgique», dans : *1935. Bulletin officiel de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles*, n°17, Bruxelles, 1934, p. 645.

Anonyme 1966

«Historic Tapestry Display», dans : *Oakland Tribune*, 22 février 1966, s.p..

Anonyme 1970

Versailles. Musée de l'Histoire de France, Éditions des musées nationaux, Paris, 1970 ; série : *Collection des guides du visiteur*.

Anvers 1885

Exposition Universelle des Beaux-Arts, Catalogue général : Belgique, Allemagne, Autriche, Espagne, France, Grande Bretagne, Hollande, Italie, Norvège, Russie, Suède, Suisse, Section internationale, Première Partie, J.-E. Buschmann, Anvers, 1885.

Anvers 1997

Rubens textiel / Rubens's Textiles, Denys, Anvers, 1997 ; exposition : Hessenhuis, Anvers, 28 juin–5 octobre 1997.

[cf. Delmarcel 1997 a–b]

Aubusson 2000

L'art de durer. Exposition sur Le Temps en tapisserie, Huguët, Boussac, 2000 ; exposition : Musée départemental de la tapisserie, Aubusson, 20 mai–1 octobre 2000.

AULANIER 1950 a

AULANIER, Christiane, *La grande galerie du bord de l'eau*, t. I, Éditions des musées nationaux, Paris, 1950 ; série : *Histoire du palais et du Musée du Louvre*.

AULANIER 1950 b

AULANIER, Christiane, *Le salon carré*, t. II, Éditions des musées nationaux, Paris, 1950 ; série : *Histoire du palais et du Musée du Louvre*.

AUZAS 1985

AUZAS, Pierre Marie, *L'apocalypse d'Angers. Chef-d'œuvre de la tapisserie médiévale*, Editions Vilo, Paris, 1985.

BABONNEIX 1935

BABONNEIX, Jean, *La crise d'une vieille industrie, le tapis et la tapisserie d'Aubusson*, Librairie technique et économique, Paris, 1935.

BADIN 1904

BADIN, Jules, *Recueil de 313 peintures et tapisseries de la manufacture nationale de Beauvais, Époques Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Premier Empire, Restauration, Second Empire, époque actuelle jusqu'en 1903*, Guérinet, Paris, 1904.

BADIN 1909

BADIN, Jules, *La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours (avertissement par Jules GUIFFREY)*, Société de propagation des livres d'art, Paris, 1909.

BAETENS 2011

BAETENS, Jan Dirk, *Henri Leys, of het verleden herdacht. Resurrectionisme als schepping en herschepping*, 2 vols., thèse non-publiée, Université catholique de Louvain, Louvain, 2011.

BARBILLON 2009

BARBILLON, Claire, « Blanc, Charles », *Notice* sur le site web de l'INHA, Paris, 5 février 2009 :

<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/blanc-charles.html>.

BASCOU, MASSÉ et THIÉBAUT 1988

Musée d'Orsay. *Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, éd. par Marc BASCOU, Marie-Madeleine MASSÉ et Philippe THIÉBAUT, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1988.

BASS et HELD 1973

BASS, John et Julius S. HELD, *The John and Johanna Bass Collection at Miami Beach, Florida*, s.n., Miami, 1973.

BAUER 2006–2007

BAUER, Rotraud, « Studien zur Geschichte der ehemals kaiserlichen Tapisseriensammlung im Kunsthistorischen Museum, Wien », dans : *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 8/9, 2006–2007, pp. 128–143.

BAUMGARTEN 1897

BAUMGARTEN, William, *Tapestry. A Short Résumé of the History of Tapestry. Making in the Past and Present*, New York, 1897 (Lecture given the Society of Antiquarians at the Art Institute of Chicago on the history of tapestry)

BEAUNIER 1902

BEAUNIER, A., « Les Salons de 1902 », dans : *La Revue de Paris*, mai-juin 1902, p. 588.

Beauvais 1964

Trois siècles de tapisseries de Beauvais 1664–1964. Exposition organisée à l'occasion du tricentenaire de la manufacture royale de tapisseries, Imprimerie Centrale Administrative, Beauvais, 1964 ; exposition : Hôtel de ville, Beauvais, 19 juin–30 septembre 1964.

Beauvais 1981

Fabriques et manufactures sous le Premier Empire. Lyon-Beauvais-Les Gobelins. Collections du Mobilier national, Ministère de la Culture, Beauvais, 1981 ; exposition : Galerie nationale de la tapisserie et d'art textile, Beauvais, octobre 1981.

Beauvais 1996

La Manufacture des Gobelins au XIX^e siècle. Tapisseries, cartons, maquettes. Catalogue, éd. par Chantal GASTINEL-COURAL, 4M, Savigny-sur-Orge, 1996 ; exposition : Galerie nationale de la Tapisserie, Beauvais, 1996.

Beauvais 2000

À travers les collections du Mobilier national (XVI^e–XX^e siècles). Catalogue, éd. par Jean-Pierre SAMOYAUULT, 4M, Savigny-sur-Orge, 2000 ; exposition : Galerie nationale de la tapisserie, Beauvais, 20 avril–29 octobre 2000.

BECHSTEIN 1844

BECHSTEIN, Ludwig et Ernest von BIBRA, *Kunst-Denkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage*, s.n., Schweinfurt, 1844.

Chapitre III : *les grandes tapisseries actuellement au Musée national de Munich*

BELLOC 1833

BELLOC, Pierre-Vincent, *La Vierge au Poisson de Raphaël. Explication nouvelle de ce tableau*, Belin le Prieur, Paris, 1833.

BÉNÉZIT 2006

BÉNÉZIT, «SANDOZ, Adolf Karol», dans : *Dictionary of Artists*, vol. 12 Rouco-Sommer, Gründ, Paris, 2006, p. 371.

BENNETT 1976

BENNETT, Anna Gray, *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco*, Chronicle books, San Francisco, 1976. [édition revue et augmentée, San Francisco, 1992]

BERGERAT 1875

BERGERAT, Émile, *Peintures décoratives de Paul Baudry au Grand foyer de l'opéra*, M. Lévy, Paris, 1875.

Berlin 1883

[*Katalog der*] *Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*, éd. par Wilhelm VON BODE, Weidmann, Berlin, 1883 ; exposition : Akademie der Künste, Berlin, 1883.

Berlin / Lausanne / Brême / Mannheim 1996

Aristide Maillol, Flammarion, Paris, 1996 ; exposition : Georg-Kolbe Museum / Musée cantonal des Beaux-Arts / Gerhard-Marcks Museum, Städtische Kunsthalle, Berlin / Lausanne / Brême / Mannheim, 14 janvier–5 mai 1996 / 15 mai–22 septembre 1996 / 6 octobre 1996–13 janvier 1997, 25 janvier–31 mars 1997.

BERTHELOT, DERENBOURG, DREYFUS, e.a. 1885–1902

«Schaerbeek», dans : *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences des lettres et des arts*, éd. par BERTHELOT, Hartwig DERENBOURG, Camille DREYFUS, e.a., t. XXIX, H. Lamirault, Paris, 1885–1902, pp. 727–728.

BERTRAND 1994

BERTRAND, Pascal-François, «Un grand décor tissé à Rome au XVII^e siècle. *La Vie du Pape Urbain VIII*», dans : *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*, vol. 106, n° 106-2, 1994, pp. 639–682.

BERTRAND 1995

BERTRAND, Pascal-François, «Le XIX^e siècle. Les limites de la tradition», dans : *Histoire de la Tapisserie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, éd. par Fabienne JOUBERT, Amaury LEFÉBURE et Pascal-François BERTRAND, Flammarion, Paris, 1995, pp. 263–303, 358–359.

BERTRAND 2005

BERTRAND, Pascal-François, «La tapisserie et Rubens», dans : *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, éd. par Michèle-Caroline HECK, Brepols, Turnhout, 2005, pp. 95–102 ; Colloque international organisé par le Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord – ARTES (Université Charles de Gaulle – Lille 3).

BERTRAND 2007

BERTRAND, Pascal-François, «Le statut de la tapisserie sous l'Ancien Régime et en particulier aux Gobelins du temps de Louvois (1683–1691)», dans : *L'objet d'art en France du XVI^e au XVIII^e siècle. De la création à l'imaginaire*, éd. par Marc FAVREAU et Patrick MICHEL, Pleine Page, Bordeaux, 2007, pp. 231–252 ; conférence : Les cahiers du Centre François-Georges Pariset, Actes du colloque international, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 12–14 janvier 2006.

BERTRAND et DELMARCEL 2008

BERTRAND, Pascal-François et Guy DELMARCEL, «L'Histoire de la Tapisserie, 1500–1700. Trente-cinq ans de recherche», dans : *Perspective, La Revue de l'INHA*, 2, 2008, pp. 227–250.

BERTRAND 2009 a

BERTRAND, Pascal-François, «Antoine-Louis Lacordaire (né Adrien-Léon L.)», dans : *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, éd. par Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON, Paris, 2009, http://www.inha.fr/spip.php?article2386&var_recherche=Lacordaire.

BERTRAND 2009 b

BERTRAND, Pascal-François, «Maurice Fenaille», dans : *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, éd. par Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON, Paris, 2009, http://www.inha.fr/spip.php?article2315&var_recherche=Lacordaire.

BERTRAND 2009 c

BERTRAND, Pascal-François, «Louis XIII, Richelieu et la tapisserie», dans : *Richelieu, patron des arts*, éd. par Jean-Claude BOYER, Barbara GAEHTGENS et Bénédicte GADY, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Collection Passages/Passagen, Centre Allemand d'Histoire de l'Art / Deutsches Forum für Kunstgeschichte, vol. 17, 2009, pp. 293–312.

BERTRAND et BORDES 2015

Portrait and Tapestry / Portrait et Tapisserie, éd. par Pascal BERTRAND et Philippe BORDES, Brepols, Turnhout, 2015 ; conférence internationale, Musée des Tissus et des Arts Décoratifs, Lyon, 11–12 juin 2010.

BESCHERELLE 1887

BESCHERELLE, Aimé, *Nouveau dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française. Répertoire encyclopédique des lettres, de l'histoire, de la géographie, des sciences, des arts et de l'industrie*, t. II, D-H, 2^e éd., Garnier frères, Paris, 1887.

«Gobelins», p. 1739.

BESTERMANN 1954

Voltaire's Correspondance, éd. par Théodore BESTERMANN, vol. 5, Genève, 1954, n° 1020, 1147 et 1160, lettres des 12 avril, 10, et 30 novembre 1836.

BIRYUHOVA 1965

BIRYUHOVA, N. Y., *The Hermitage, Leningrad : Gothic and Renaissance Tapestries*, Hamlyn, Londres, 1965.

BLANC 1876

BLANC, Charles, «Le musée des tapisseries. Exposition faite par l'Union centrale des Beaux-Arts au Palais des Champs-Élysées», dans : *Le Temps*, 16e année, n° 5619, 4 septembre 1876, p. 3.

BLANC 1882

BLANC, Charles, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Renouard, Paris, 1882.

«Des tapisseries», pp. 86–118.

BLANQUI 1827

BLANQUI, Adolphe, *Histoire de l'exposition des Produits de l'Industrie française en 1827*, Renard, Paris, 1827.

BLANQUI et SALLANDROUZE LAMORMAIX 1845

BLANQUI, Adolphe et Charles-Jean SALLANDROUZE LAMORMAIX, *Rapport à M. le Ministre de l'Agriculture et du commerce, par MM. Blanqui et Sallandrouze, sur l'Exposition de Madrid en 1845*, Impr. De Paul Dupont, Paris, 1845.

BOCK 1869

BOCK, *Catalogue des tissus et des tapisseries de l'ancien temps qui se trouvent au Musée germanique*, s.n., Nuremberg, 1869.

BOHEZ 1974

BOHEZ, Romain, *Bijdrage tot de geschiedenis van de wandtapijtkunst. Uittreksel van «Proef tot katalogiseren», een begeleidend volume bij : een historisch overzicht van de Belgische hedendaagse produktie van rond 1914 tot beden*, mémoire de licence non-publié, Rijksuniversiteit Gent, Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Gand, 1974.

BOLOGNA 1972

BOLOGNA, Ferdinando, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Laterza, Bari, 1972 ; série : *Grandi opere*.

BONDENET 2007

BONDENET, Nicolas, « 189–1907, les modèles des tapisseries de la Grande Chambre du Palais de Justice de Rennes », dans : *Edouard Toudouze (1848–1907) : la carrière et l'œuvre d'un peintre décorateur, prix de Rome de peinture en 1871*, Université de Haute Bretagne, Rennes 2, 2007, pp. 88-100.

BONNEYRAT 1997

BONNEYRAT, Béatrice, *La Manufacture royale des Gobelins de 1782 à 1789, sous la direction du premier peintre de Louis XVI, Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713–1789)*, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV Sorbonne, Paris, 1997.

Bordeaux 1847

Expositions triennales des produits des arts et de l'industrie fondées en 1826. Rapport général sur la septième exposition publique tenue à Bordeaux en 1847, H. Faye, Bordeaux, 1847.

BOSMANS, PICKÉ et WAUTERS 2001

BOSMANS, Félicien, Gilbert PICKÉ et Jo WAUTERS, *De fresco's en andere kunstuitingen van Georges De Geetere*, Gemeentelijke werkgroep voor streek- en volkskunde, Sint-Pieters-Leeuw, 2001 ; série : *Lewe. Tijdschrift van de werkgroep voor streek- en volkskunde van Sint-Pieters-Leeuw*, 20, 1–2.

BÖTTIGER 1895–1898

BÖTTIGER, Johan Frederik, *Svenska statens samling af väfda tapeter*, 4 vols., Fröleen & Co, Stockholm, 1895–1898.

Vol. 1. Tapetsamlingarna och tapetväfveriet under femtonhundratalet

Vol. 2. Tapetsamlingarna och tapetväfveriet under 1600– och 1700-talen

Vol. 3. Tapetsamlingen under 1800-talet, beskrivande förteckning

Vol. 4. Résumé de l'éd. suédoise traduit par Gaston Lévy-Ullmann

BOUDIN 1855

BOUDIN, Henri, *Le Palais de l'Industrie universelle. Ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855 dédié à l'industrie, au commerce et aux arts*, 1 éd., Delcambre, Paris, 1855.

BOYER DE SAINT-SUZANNE 1878

BOYER DE SAINT-SUZANNE, Émile Victor Charles de, «Les tapisseries tissées de haute ou basse lisse», dans : *Notes d'un curieux*, Journal de Monaco, Monaco, 1878, pp. 226–337.

BRASSAT 1992

BRASSAT, Wolfgang, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Mann, Berlin, 1992.

BREGERE 1998

BREGERE, Pascale, *L'Art Hybride. Analyse de l'évolution de l'art textile à partir du mythe d'Arachné*, thèse non publiée, 1998 - Location : INHA sur microfilm.

BRÉJON DE LAVERGNÉE et THIÉBAUT 1981

Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, t. II, éd. par Arnauld BRÉJON DE LAVERGNÉE et Dominique THIÉBAUT, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1981.

BRÉJON DE LAVERGNÉE et VITTET 2011

La tapisserie. Hier et aujourd'hui, La documentation française, Paris, 2011; Colloque international, École du Louvre, Paris, 18–19 juin 2007, Coopération entre l'École du Louvre, le Mobilier national et les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie.

DE REYNIÈS, Nicole, «Une tapisserie de l'*Histoire de France* entre au Mobilier national», pp. 17–34.

VITTET, Jean, «Claude Monet et les Gobelins. Une correspondance inédite de Gustave Geffroy», pp. 95–114.

BREMER-DAVID 1997

BREMER-DAVID, Charissa, *French Tapestries and Textiles in the J. Paul Getty Museum*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1997.

BREMER-DAVID 2002

BREMER-DAVID, Charissa, «Building American Collections of European Tapestries : The Role & Influence of French & Company», Présentation au Gloria F. Ross Center for Tapestry Studies and the Textile Council au Minneapolis Institute of Arts, 9 mai 2002.

<http://tapestrycenter.org/wp-content/uploads/2008/12/4th-annual-lecture-bremer-david-transcript1.pdf>

BREMER-DAVID 2003–2004

BREMER-DAVID, Charissa, «French & Company and American Collections of Tapestries, 1907–1959», dans : *Decorative Arts*, 11/1, Automne-Hiver 2003–2004, pp. 38–65.

BRIL 1984

BRIL, Jacques *Origines et symbolisme des productions textiles de la toile et du fil*, Clancier-Guénaud, Paris, 1984 ; série : *Bibliothèque des signes*.

BROSENS 2004

BROSENS, Koenraad, *A contextual study of Brussels Tapestry, 1670–1770. The Dye works and tapestry manufactory of Urbanus Leyniers (1674–1747)*, Paleis der Academiën, Bruxelles, 2004 ; série : *Verbandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten*, nouvelle série, 13.

BROSENS 2007–2008

BROSENS, Koenraad, «Who commissioned Rubens's Constantine series ? A new perspective : the entrepreneurial strategy of Marc Comans and François de la Planche», dans : *Simiolus Netherlands quarterly for the history of Art*, vol. 33, n° 3, 2007–2008, pp. 166–182.

BROSENS et MAYER-THURMAN 2008

BROSENS, Koenraad et Christa MAYER-THURMAN, *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Art Institute of Chicago / Yale University press, Chicago / Londres / New Haven, 2008.

BROSENS 2011

BROSENS, Koenraad, *Rubens. Subjects from History. The Constantine Series*, Miller, Londres, 2011 ; série : *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 13/3.

Bruges 1902

Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien, Section des tissus et broderies, Desclée de Brouwer, Bruges, 1902 ; exposition : Hôtel Gruuthuuse, Bruges, 15 juin–15 septembre 1902.

Bruges 1907

Exposition de la Toison d'Or et de l'art néerlandais sous les ducs de Bourgogne à Bruges. Catalogue, G. Van Oest & Cie, Bruxelles, 1907 ; exposition : Bruges, juin–octobre 1907.

Bruges 1984

Pieter Pourbus. Meester-schilder 1524–1584, éd. par Paul HUVENNE, Gemeentekrediet van België, Bruges, 1984 ; exposition : Memlingmuseum-Sint-Janshospitaal, Bruges, 29 juin 1984–30 septembre 1984.

Bruges 1987

Brugge en de tapijtkunst, éd. par Guy DELMARCEL et Erik DUVERGER, Louis de Poortere, Bruges / Moeskroen, 1987 ; exposition : Gruuthusemuseum & Memlingmuseum, Bruges, 8 juillet–18 octobre 1987.

Bruges 1998

Brugge en de Renaissance : van Memling tot Pourbus, éd. par Maximiliaan P.J. MARTENS et Maryan Wynn AINSWORTH, Stichting Kunstboek / Ludion, Bruges, 1998 ; exposition : Stedelijke musea, Bruges, 15 août 1998–6 décembre 1998.

BRUIGNAC-LA HOUGUE 2007

BRUIGNAC-LA HOUGUE, Véronique de, *Art et artistes du papier peint en France. Répertoire alphabétique*, Gourcuff Gradenigo Arts décoratifs, Montreuil / Paris, 2007.

BRUNHAMMER 1992

BRUNHAMMER, Yvonne, *Le beau dans l'utile. Un musée pour les arts décoratifs*, Découvertes Gallimard, Paris, 1992.

Bruxelles 1847

Catalogue des produits de l'industrie belge admis à l'exposition de Bruxelles de 1847, A. Walhen et Cie, Bruxelles, 1847.

Bruxelles 1906

Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'Exposition d'Art ancien bruxellois, éd. par Joseph DESTRÉE, Van Oest, Bruxelles, 1906 ; exposition : Cercle artistique et littéraire, Bruxelles, juillet–octobre 1905.

Bruxelles 1923

Les chasses dites de Maximilien, éd. par Joseph DESTRÉE, Vromant, Bruxelles, 1923 ; exposition : Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles, mai–juillet 1923.

Bruxelles 1935

Cinq siècles d'art. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1935, vol. 2., Nouvelle Société d'éditions, Bruxelles, 1935 ; exposition : Site du Heysel, Bruxelles, 24 mai–13 octobre 1935.

Bruxelles 1947

La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours, éd. par Georges SALLES et Pierre VERLET, Éditions de la connaissance, Bruxelles, 1947 ; exposition : Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, janvier–février 1947

[cf. Paris 1946 a–c, Londres 1947, New York 1947, Chicago 1948]

Bruxelles 2015

Tapisseries du temps de Charles Quint autour de la série Notre-Dame du Sablon, éd. par Eric GUBEL et Ingrid De MEÛTER, Bruxelles, 2015 ; exposition : Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, 22 mai 2015–30 août 2015.

Bucarest / Compiègne 2009

Napoléon III et les principautés roumaines, éd. par Emmanuel STARCKY et Marie LIONNET, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2008 ; exposition : Musée national d'Art de Roumanie / Musée national du Château de Compiègne, Bucarest / Compiègne, 24 octobre 2008–1 février 2009 / 21 mars–29 juin 2009.

BURGER 1859

BURGER, W., *Galerie d'Arenberg à Bruxelles. Catalogue complet de la collection. Études sur les peintres hollandais et flamands*, Jules Renouard / Charles Lelong / Auguste Schnée, Paris / Bruxelles / Leipzig, 1859.

BURTY 1869

BURTY, Philippe, «Les industries de luxe à l'exposition de l'Union centrale», dans : *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, Paris, 1869, pp. 529–546.

CAEN 1975

CAEN, Herb, «A Day in Life», dans : *San Francisco Chronicle*, lundi 10 mars 1975.

CAEN 2015

CAEN, Barbara, «Les portraits tissés de la tenture des Serments et Métiers d'après Willem Geets dans l'hôtel de ville de Bruxelles », dans : *Portrait and Tapestry*, éd. par Pascal BERTRAND et Philippe BORDES, Brepols, Turnhout, 2015, pp. 119–128, 166–167.

CALMETTES 1912

CALMETTES, Fernand, *Période du dix-neuvième siècle, 1794–1900. État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours. (1600–1900)*, vol. 5, Imprimerie Nationale, Paris, 1912.

[cf. FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY 1903–1923]

CAMPBELL 1998

CAMPBELL, Lorne, *The Fifteenth-Century Netherlandish Schools*, National Gallery publ., Londres, 1998 ; série : *National Gallery Catalogues*.

CAMPBELL, CLELAND, e.a. 2010

Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage, éd. par Thomas P. CAMPBELL et Elizabeth A. H. CLELAND, The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, New York / New Haven et Londres, 2010.

BERTRAND, Pascal-François, «A Question of Scale : Was It Necessary to Weave Poussin's Paintings», pp. 84–101.

Cat. de vente Bruxelles 1901

Catalogue des tapisseries, antiquités grecques & faïences italiennes faisant partie de la collection de Somzée et dont la vente publique aura lieu à Bruxelles dans la salle des fêtes du Parc du Cinquantenaire, Jos. Fievez, Bruxelles, 1901 ; vente, du lundi 20 au samedi 25 mai 1901.

Cat. de vente Bruxelles 1904

Catalogue des monuments d'art antique, statues de marbre et de bronze grecques et romaines, statuettes de tanagra, curiosités égyptiennes, tableaux anciens des écoles italienne, flamande, française etc. et cassones, tapisseries, broderies, faïences, bois sculptés, verreries, éventails, médailles, cuivres, ivoires, émaux, objets d'art et d'ameublement et curiosités du Moyen Âge et de la renaissance composant les Collections de Somzée dont la vente publique pour sortir d'indivision aura lieu à Bruxelles, 22, rue des Palais. Troisième partie : Objets d'art anciens. Tapisseries, broderies, faïences, bois sculptés, verreries, éventails, médailles, cuivres, ivoires, émaux et meubles, J. Fievez, Bruxelles, 1904 ; vente mardi 24 mai 1904 et les jours suivants.

Cat. de vente Bruxelles 1907

Catalogue des objets d'art. Faïences italiennes, meubles, bois sculptés, marbres, bronzes et cuivres, étoffes, tapisseries, tableaux anciens des écoles italienne, flamande, allemande, hollandaise, française, marbres gréco-romains, bronzes et terres-cuites, médailles, livres, etc. formant la Collection de Mme de Somzée et dont la vente Publique, pour cause de changement de domicile et pour sortir d'indivision, aura lieu, à Bruxelles, 22, rue des Palais, J. Fievez, Bruxelles, 1907 ; vente : lundi 27 mai 1907 et les deux jours suivants.

Cat. de vente New York 1986

Property from the estate of Mrs. Duncan Phillips, Phillips, New York, 1986, pp. 327–328 ; cat. de vente, Phillips, Ltd., 406 East 79th Street, New York, New York 10021, samedi, 19 avril, 1986.

Cat. de vente Paris 1893

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance composant l'importante et précieuse collection Spitzer, Impr. De l'art, Paris, 1893 ; vente publique à Paris, 33, rue de Villejust, 17 avril–16 juin 1893.

Cat. de vente Paris 1895

Objets d'art et de Riche Ameublement ayant été fournis par Braquenié, Sormani, Barbedienne, Beurdeley, etc. Important salon, Tapisseries d'après les Maîtres de l'École Française du XVIII^e siècle, Tableaux, Sculptures, Armes. Catalogue de belles tapisseries d'après Boucher, Casanova, Gérard, Hubert-Robert, Van-Loo, Pierre et Vien, Important Salon d'après Casanova de Braquenié, Beaux meubles ornés de bronzes de Sormani, Marbres d'Hippolyte Moreau, Anciennes Porcelaines montées et non montées, Bronzes du XVIII^e siècle et autres de Beurdeley & de Barbedienne, Beaux Pistolets Louis XV, tableaux anciens et modernes, tentures, dont la vente volontaire par suite de décès aura lieu hôtel Drouot, salles n°9 et 10, le mardi 21 mai 1895, E. Ménard & Cie, Paris, 1895.

Cat. de vente Paris 1935

Collection de Madame et Monsieur Arnold Seligmann, Galerie Jean Charpentier, Paris, 1935 ; Galerie Jean Charpentier, Paris, 4–5 juin 1935.

Cat. de vente 1902

Catalogue des peintures décoratives, tableaux anciens et modernes, aquarelles, dessins, gravures, objets d'art et d'ameublement anciens et de style, céramique, objets variés, livres, argenteries, bijoux, pendules et bronzes, deux bibliothèques Louis XVI, sièges et meubles, pianos, tapisseries du XVII^e siècle, tapisseries modernes. Le tout dépendant de la Succession de Mme Vve H. Braquenié et dont la vente aura lieu à Paris, hôtel Drouot, Salle N°1, lundi 15 décembre et mardi 16 décembre 1902, E. Moreau et Cie, Paris, 1902.

Cat. de vente Paris 2005

Braquenié. Une histoire du décor français, Textiles XXII, Paris, jeudi 27 octobre 2005 ; catalogue de vente de Sotheby's : Paris, Galerie Charpentier.

CAVALLO 1967

CAVALLO, Adolph Salvatore, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts Boston*, Museum of Fine Arts, Boston, 1967.

CAVALLO 1986

CAVALLO, Adolph Salvatore, *Textiles. Isabella Stewart Gardner Museum*, Mass. Northeastern University Press, Boston, 1986.

CAVALLO 1993

CAVALLO, Adolph Salvatore, *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, H. N. Abrams, New York, 1993.

CAVALLO 1998

CAVALLO, Adolph Salvatore, *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*, H.N. Abrams, New York, 1998.

CHAMPEAUX 1878

CHAMPEAUX, Alfred de, *Tapestry*, Chapman and Hall, Piccadilly, 1878.

CHAMPIER 1882–1883

CHAMPIER, Victor, «Le Salon des Arts décoratifs», dans : *Revue des Arts décoratifs*, t. III, 3^e année, A. Quantin, Paris, 1882–1883, p. 327.

CHENNEVIÈRES-POINTEL 1876

CHENNEVIÈRES-POINTEL, Charles-Philippe de, «Rapport au ministre de l'instruction publique, des cultes et des Beaux-Arts», dans : *Journal officiel de la République française*, 8^e année, n° 106, 16 avril 1876, pp. 2755–2756.

CHENNEVIÈRES-POINTEL 1878

CHENNEVIÈRES-POINTEL, Charles-Philippe de, *Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction Publique des Cultes, des Beaux-Arts, par M. Ph. De Chennevières-Pointel, directeur des Beaux-Arts, sur l'administration des arts, depuis le 23 décembre 1873 jusqu'au 1^{er} janvier 1878*, Impr. Mouillot, Paris, 1878.

CHESNEAU 1869

CHESNEAU, Ernest, *L'art japonais. Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 19 février 1869*, A. Morel, Paris, 1869.

CHEVREUL 1839

CHEVREUL, Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Chez Pitois-Levrault et Cie, Paris, 1839.

CHEVREUL vers 1841

CHEVREUL, Michel-Eugène, «Académie des sciences. Séance du 28 octobre. La science et les tapisseries», dans : *Le Temps*, 12^e année, n° 4221, p. 3.

CHEVREUL 1854

CHEVREUL, Michel-Eugène, *Rapport sur les tapisseries et les tapis des manufactures nationales, Fait à la Commission française du Jury international de l'Exposition Universelle de Londres*, Imprimerie Impériale, Paris, 1854.

CHEVREUL 1866

CHEVREUL, Michel-Eugène, *Des arts qui parlent aux yeux au moyen de solides colorés d'une étendue sensible, et, en particulier, des arts du tapisserie des Gobelins et du tapisserie de la Savonnerie*, Extrait du Journal des Savants, Paris, 1866.

Chicago 1948

Masterpieces of French tapestry. Medieval, Renaissance, modern. Lent by the cathedrals, museums and collectors of France through the French Government, éd. par Götz VON OSWALD, The Art Institute, Chicago, 1948 ; exposition : Art Institute of Chicago, Chicago, 17 mars–5 mai 1948.

[cf. Paris 1946 a–c, Bruxelles, 1947, Londres 1947, New York 1947]

CHOCQUEEL 1863

CHOCQUEEL, Winoc, *Essai sur l'histoire et la situation actuelle de l'industrie des tapisseries et tapis*, Guillaumin, Paris, 1863.

CHURCHILL CANDEE 1935

CHURCHILL CANDEE, Helen, *The Tapestry Book*, Tudor Publishing Co., New York, 1935. [première édition 1912]

CLELAND 2009

CLELAND, Elizabeth, «Small-Scale Devotional Tapestries, Fifteenth and Sixteenth Centuries, Part I. An Overview / Part II, The «Mystic Grapes group», dans : *Studies in the Decorative Arts*, 16, 2, Printemps-Été, 2009, pp. 115–164, n° 2.23.

CLÉMENT 1878

CLÉMENT, Félix *L'art égyptien, l'art grec, l'art romain, Conférences de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, C. Delagrave, Paris, 1878.

Cleveland 1918

Loan exhibition of tapestries. Assembled, arranged and catalogued, éd. par George LELAND-HUNTER, s.n., Cleveland, 1918 ; exposition : The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 5 octobre–1 décembre 1918.

CLOEZ 1875

CLOEZ, Stanislas, *Rapport sur les progrès réalisés dans la fabrication des tapisseries et tapis des manufactures des Gobelins et Beauvais*, Ve Boudard-Huzard, Paris, 1875.

COLE 1887 a

COLE, Alan Summerly, *A Descriptive Catalogue of the Collections of Tapestry and Embroidery in the South Kensington Museum*, Eyre and Spottiswoode, Londres, 1887.

COLE 1887 b

COLE, Alan Summerly, *A Descriptive Catalogue of the Collections of Tapestry-woven and Embroidered Egyptian textiles*, Eyre and Spottiswoode, Londres, 1887.

COLE 1888

COLE, Alan Summerly, *A Descriptive Catalogue of the Collections of Tapestry and Embroidery in the South Kensington Museum*, Eyre and Spottiswoode, Londres, 1888.

COLE 1891

COLE, Alan Summerly, *A Supplemental Descriptive Catalogue of Tapestry-woven and Embroidered Egyptian Textiles acquired for the South Kensington Museum between 1886 and June 1890*, Eyre and Spottiswoode, Londres, 1891.

COLE 1891–1896

COLE, Alan Summerly, *A Supplemental Descriptive Catalogue of Tapestry-woven and Embroidered Egyptian Textiles acquired for the South Kensington Museum between 1886 and June 1890 and December 1893*, Eyre and Spottiswoode, Londres, [entre 1891–1896].

COLE 1896

COLE, Alan Summerly, *A Supplemental Descriptive Catalogue of Tapestry-Woven and Embroidered Egyptian Textiles acquired for the South Kensington Museum between July 1890 and 1894*, Eyre and Spottiswoode, Londres, 1896.

COLMONT 1855

COLMONT, Achille de, *Histoire des expositions des produits de l'industrie française*, Guillaumin et Cie, Paris, 1855.

COMPIN et ROQUEBERT 1986

COMPIN, Isabelle et Anne ROQUEBERT, *Catalogue illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay, École française, L-Z*, t. IV, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1986.

Compiègne 2000

Le comte de Neuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2000 ; exposition : Musée national du Château de Compiègne, Compiègne, 6 octobre 2000–8 janvier 2001.

CONSTANS 1995

Les peintures, Musée national du Château de Versailles, éd. par Claire CONSTANS, vol. 1, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1995.

Coppet 1962

Les Gobelins (1662–1962). Trois siècles de tapisserie française. Exposition à l'occasion du troisième centenaire de la fondation de la Manufacture des Gobelins, Courrier de la côte, Nyon, 1962 ; exposition : Château de Coppet, Coppet, 9 juin–16 septembre 1962.

COQUERY 2004

COQUERY, Emmanuel, «Les tapisseries», dans : *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, éd. par Geneviève BRESC-BAUTIER, Gallimard, Musée du Louvre, Paris, 2004, pp. 200–202, 301.

COSYN 1904

COSYN, Arthur, *Laeken ancien et moderne*, Bulens, Bruxelles, 1904.

COURAL 1977

COURAL, Jean, «La Manufacture royale de Beauvais», dans : *Monuments historiques*, n° 6, 1977, pp. 65–84.

COURAL 1989

COURAL, Jean, *Les Gobelins*, Sadag, Bellegarde, 1989.

COURAL et GASTINEL-COURAL 1992

COURAL, Jean et Chantal GASTINEL-COURAL, *Beauvais. Manufacture nationale de Tapisserie*, Frazier, Paris, 1992.

COURTAT 1875

COURTAT, *Les vrais lettres de Voltaire à l'abbé Moussinot publiées pour la première fois sur les autographes de la Bibliothèque nationale*, Librairie Adolphe Lainé, Paris, 1875.

CULLINGHAM 1979

CULLINGHAM, Gordon Graham, *The Royal Windsor Tapestry Manufactory, 1876–1890. An illustrated handlist of tapestries woven at the Old Windsor works*, Royal Borough of Windsor and Maidenhead, Maidenhead, 1979 ; série : *Royal Borough of Windsor and Maidenhead historical records publications*, vol. 4.

CUNY 1971

CUNY, Jacques, *Les tapis et tapisseries d'Aubusson, Felletin, Bellegarde. Des origines à 1940. Essai bibliographique*, Impr. Lecante, Guéret, 1971.

DAN D'IMPERIO 1976

DAN D'IMPERIO, «Flea market finds. Wicker's in from the porch», dans : *Bucks county courier times*, 10 octobre 1976, p. 82.

DARCEL 1866

DARCEL, Alfred, «Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Musée rétrospectif, le Moyen Âge et la Renaissance, émaux, miniatures, manuscrits et tapisseries», dans : *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, 8^e année, t. 20, Paris, 1866, pp. 48–77.

DARCEL 1872¹

DARCEL, Alfred, «Les musées, les arts et les artistes pendant la commune», dans : *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, 14^e année, 2^e période, t. 5, Paris, 1872, pp. 41–65, 140–150, 210–229, 398–418, 479–490.

DARCEL 1876

DARCEL, Alfred, «Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Exposition de l'histoire de la tapisserie», dans : *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'art et de la curiosité*, 18^e année, 2^e période, t. 14, Paris, 1876, pp. 185–203, 273–287, 414–437.

DARCEL 1885

DARCEL, Alfred, *Les manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*, Impr. Réunies, Paris, 1885.

DE LAET 1974

DE LAET, Christina, «Terugblik op een Heverleese Tapijtschool», dans : *Heverlee*, Année 9, n° 4, avril 1974, pp. 25–28.

DELAUNEY 1823–1824

DELAUNEY, Honoré François, «Origine de la tapisserie de Bayeux, prouvée par elle-même», dans : *Antiquités anglo-normandes*, éd. par Andrew COLTEE DUCAREL, Mancel, Caen, 1823–1824.

DELMARCEL s.d.

DELMARCEL, Guy, «Madeleine Jarry (1917–1982). A Bibliography», dans : *Studies in Western Tapestry*, http://studiesinwesterntapestry.net/bib_jarry.htm.

DELMARCEL 1997 a

DELMARCEL, Guy, «Rubens en de wandtapijtkunst / Rubens and Tapestry», dans : *Rubens textiel / Rubens's Textiles*, Denys, Anvers, 1997, pp. 29–30 ; exposition : Hessenhuis, Anvers, 28 juin–5 octobre 1997.
[cf. Anvers 1997]

DELMARCEL 1997 b

DELMARCEL, Guy, «De Rubens tapijten te Malta. Het Leven van Christus en de Triomf van de Eucharistie / Rubens's Tapestries in Malta. The Life of Christ and the Triumph of the Eucharist», dans : *Rubens textiel / Rubens's Textiles*, Denys, Anvers, 1997, pp. 136–143 ; exposition : Hessenhuis, Anvers, 28 juin–5 octobre 1997.
[cf. Anvers 1997]

DELMARCEL 1999

DELMARCEL, Guy, *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, Lannoo, Tielt, 1999.

DELMARCEL 2002

Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe, éd. par Guy DELMARCEL, Leuven University Press, Louvain, 2002 ; Conférence internationale, Malines, 2–3 octobre 2000 ; série : *Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis*, Series B, vol. 27.

DELMARCEL 2011

DELMARCEL, Guy, «Ich würde zum Diener des Bildteppichs». Biographical data on Heinrich Göbel (1879–1951) and considerations about his work», dans : *Studies in Western Tapestry*, mars 2011, <http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/swt/Delmarcel%20G%C3%B6bel%20SWT.pdf>.

DE MAEYER 1988

De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862–1914, éd. par Jan DE MAEYER, Universitaire Pers, Louvain, 1988 ; série : *Kadoc-studies*, 5.

DE MAEYER 1994

DE MAEYER, Jan, *De rode baron. Arthur Verhaegen 1847–1947*, Universitaire Pers, Louvain, 1994, pp. 220–224 ; série : *Kadoc-Studies*, 18.

DENON 1803

DENON, Dominique Vivan, *Notice historique sur la tapisserie brodée par la Reine Mathilde*, Impr. des Sciences et des Arts, Paris, 1803.

DENUELLE 1877

DENUELLE, Alexandre, «Rapport adressé à M. le ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts par M. Denuelle, au nom de la commission de la manufacture nationale des Gobelins», dans : *Journal officiel de la République française*, 9^e année, n° 90, 1 avril 1877, pp. 2594–2604.

DESTREE 1894

DESTREE, Joseph, *Étude sur la sculpture brabançonne au Moyen Âge*, Lyon-Claesen, Bruxelles, 1894 ; série : *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 8.

DESTREE 1900

DESTREE, Joseph, *L'industrie de la tapisserie à Enghien et dans la Seigneurie de ce nom*, Impr. Spinnet, Enghien, 1900.

- DESTREE 1904 a
DESTREE, Joseph, *Maître Philippe auteur de cartons de tapisseries. À propos de Jean De Bruxelles dit Van Room*, Vromant, Bruxelles, 1904.
- DESTREE 1904 b
DESTREE, Joseph, *Tapisseries françaises des Musées royaux*, Vromant, Bruxelles, 1904 ; série : *Bulletin des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles*, 7 avril, 8, mai et 9 juin 1904.
- DESTREE 1905
DESTREE, Joseph, *De la restauration de l'Industrie de la tapisserie de haute lisse en Belgique. École professionnelle d'Héverlé (Louvain)*, Nova et vetera, Louvain, 1905.
- DESTREE 1910
DESTREE, Joseph, *Tapisseries des Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles*, Vromant, Bruxelles, 1910.
- DESTREE 1914
DESTREE, Joseph, *Hugo van der Goes*, Van Oest, Bruxelles, 1914.
- DESTREE 1931
DESTREE, Joseph, *Épisodes de la jeunesse de David. Tapisseries bruxelloises de la première moitié du XVI^e siècle*, s.n., s.l., 1931.
- DE STROBEL 1989
DE STROBEL, Anna Maria, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Istituto nazionale di studi romani, Rome, 1989 ; série : *Quaderni di storia dell'arte*, 22.
«L'arazzeria di San Michele», pp. 51–74.
- DE TAEYE 1894 a
DE TAEYE, Edmond-Louis, «Willem Geets», dans : *Les artistes belges contemporains. Leur vie, leurs œuvres, leur place dans l'art*, Alfred Castaigne, Bruxelles, 1894, pp. 765–778.
- DE TAEYE 1894 b
DE TAEYE, Edmond-Louis, «Isidore De Rudder», dans : *Les artistes belges contemporains. Leur vie, leurs œuvres, leur place dans l'art*, Alfred Castaigne, Bruxelles, 1894, p. 763.
- Detroit 1996
Woven splendor. Five centuries of European Tapestry in the Detroit Institute of Arts, éd. par Alan PHIPPS DARR, Tracey ALBAINY, Melanie HOLCOMB, The University of Washington Press, Seattle / Londres, 1996 ; exposition : Institute of Arts, Detroit, 14 juillet–29 septembre 1996
- DEVILLE 1875
DEVILLE, J., *Recueil de statuts et de documents relatifs à la corporation des tapissiers de 1258 à 1875. Réflexions concernant cette corporation*, Impr. Centrale des Chemins de Fer, Paris, 1875.
- DE VOS 1999
DE VOS, Dirk, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, Hirmer Verlag, München, 1999.
- D'HOOP 1871
D'HOOP, F., *Catalogue de la bibliothèque de feu M. le baron E.C. de Gerlache, Premier Président honoraire de la Cour de Cassation*, Olivier, Bruxelles, 1871.
- DIDRON 1898
DIDRON Edouard-Amédée, *Le vitrail. Conférence faite à la Société de l'Union Centrale des Arts Décoratifs*, Librairie des Arts Décoratifs, Paris, 1898.
- DION-TENENBAUM 1995
DION-TENENBAUM, Anne, *Aubusson et l'Asie*, Faton, Dijon, 1995 ; série : *L'Estampille / L'Objet d'art*, 6, 292.
- DREMEL 1896
DREMEL, Edouard, *Guide de Bruxelles et de ses environs. Souvenir des Hôtels de Belle-Vue et de Flandre*, 17^e éd., Ad. Mertens, Bruxelles, 1896.
- DUBOIS 1900
DUBOIS, Ernest, *L'industrie du tissage du lin dans les Flandres*, Lebègue, Bruxelles, 1900 ; série : *Les industries à domicile en Belgique*, 2.
- DUPONT 2011
Tissage et métissage. Le textile dans l'art (XIX^e–XX^e siècle)

DUSSIEUX 1875

DUSSIEUX, Louis Etienne, *Les artistes français à l'étranger. Recherches sur leurs travaux et sur leur influence en Europe, précédées d'un essai sur les origines et le développement des arts en France*, Lecoffre fils, Paris / Lyon, 1875.

DUVERGER et VERSYP 1973

DUVERGER, J. et J. VERSYP, *Brugs tapijtwerk in het Paleis van het Brugse Vrije en het belang ervan voor de kennis van de Brugse Tapijtkunst*, Album Albert Schouteet, Bruges, 1973.

Edinburgh 1879

Late Gothic Art from the Burrell Collection. A Selection of Tapestries and Sculpture, The Council, Edinburgh, 1879 ; exposition : Scottish Art Council Gallery, Edinburgh, 16 décembre 1878–28 janvier 1879.

ELIE 2009

ELIE, Maurice, *Couleurs & théories. Anthologie commentée*, Ovidia, Nice, 2009 ; série : *Au-delà des apparences!*

EMERY et MOROWITZ 2003

EMERY, Elizabeth et Laura MOROWITZ, *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Ashgate, Aldershot, 2003.

FAIDER 1873

FAIDER, Ch., «Notice sur Henri-Eugène-Marie Defacqz», dans : *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, vol. 39, Bruxelles, 1873, pp. 227–240.

FARCY 1875

FARCY, Louis de, *Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers*, P. Lachèse, Belleuvre et Dobeau, Angers, 1875.

FARCY 1901

FARCY, Louis de, *Les tapisseries de la cathédrale d'Angers*, Josselin-Belhomme, Angers, 1901.

FARCY 1904

FARCY, Louis de, «Un atelier pour la production des anciennes tapisseries», dans : *Revue de l'Art chrétien*, juillet 1904, pp. 3–8.

FAYOT 1841

FAYOT, F., «Comte de Forbin, nécrologie», dans : *L'artiste*, t. VII, 1841, pp. 198–199.

FÉLIBIEN 1972

FÉLIBIEN, André *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellent peintres anciens et modernes, 2e entretien*, Minkoff Reprint, Genève, 1972. [réédition de Paris, 1666–1688]

FENAILLE, CALMETTES et GUIFFREY 1903–1923

FENAILLE, Maurice, Fernand CALMETTES et Jules Marie Joseph GUIFFREY, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours. (1600–1900)*, 6 vols., Imprimerie Nationale, Hachette, Paris, 1903–1923.

Vol. 1. *Les ateliers parisiens au dix-septième siècle, 1601–1662* (1923)

GUIFFREY, Jules, «Notes et documents sur les origines de la Manufacture des Gobelins et sur les autres ateliers parisiens pendant la première moitié du XVII^e siècle», vol.1.

Vol. 2. *Période Louis XIV, 1662–1699* (1903)

Vol. 3. *Dix-huitième siècle. Première partie, 1699–1736* (1904)

Vol. 4. *Dix-huitième siècle. Deuxième partie, 1737–1794* (1907)

Vol. 5. *Période du dix-neuvième siècle, 1794–1900* (1912)

Vol. 6. Tables et addenda (1923)

[cf. CALMETTES 1912]

FENAILLE 1923

FENAILLE, Maurice, *Notice sur la vie et les travaux de M. Jules Guiffrey*, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1923.

FERMON 1996

FERMON, Sharon, *The Raphael Tapestry Cartoons. Narrative, Decoration, Design*, The Victoria and Albert Museum, Londres, 1996.

Flensburg / Krefeld / Darmstadt / Hamburg 2002

Scherrebek. Wandbehänge des Jugendstils, éd. par Dorothee BIESKE, Boyens, Heide, 2002 ; exposition : Museumsberg / Deutsches Textilmuseum / Museum Künstlerkolonie / Altonaer Museum, Flensburg / Krefeld / Darmstadt / Hamburg, 1 décembre 2002–19 janvier 2003 / 2 février 2003–21 avril 2003 / 9 mai–31 août 2003 / 17 septembre–30 novembre 2003.

FLORISOONE, JOBÉ et VERLET 1965

Le grand livre de la tapisserie, éd. par Michel FLORISOONE, Joseph JOBÉ, Pierre VERLET, Edita / La Bibliothèque des arts, Lausanne / Paris, 1965.

Fontainebleau 1993

Tapisseries des Gobelins au Château de Fontainebleau, éd. par Danielle DENISE, Yves CARLIER et Jean-Pierre SAMOYAUULT, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1993 ; exposition : Musée et domaine nationaux du Château de Fontainebleau, Fontainebleau, 16 juin–13 septembre 1993.

FONTAINE, PERCIER et ISABEY 1804–1815

FONTAINE, Pierre-François-Léonard, Charles PERCIER, Jean-Baptiste ISABEY, *Livre du sacre de S.M. l'empereur Napoléon dans l'Église métropolitaine de Paris le XI Frimaire an XIII, dimanche 2 décembre 1804*, Imprimerie impériale, Paris, 1804–1815.

FOUCART 1993

FOUCART, Jacques, «Rubens au grand Louvre. Pourquoi une nouvelle salle pour la galerie médicis ?», dans : *Revue du Louvre*, n° 5/6, 1993, p. 108.

FFOULKE 1913

FFOULKE, Charles Mather, *The Ffoulke collection of Tapestries*, Priv. print, New York, 1913.

FRENCH 1909

FRENCH & CO, *The Tapestry Collection of the late Charles M. Ffoulke*, P. W. French & Co., New York, vers 1909.

GALOIN s.d.

GALOIN, Alain, «Vivant Denon (1745–1825), du Museum central des Arts au Musée Napoléon» ; au : website *L'histoire par l'image*.

Gand 1987

Vlaamse wandtapijten uit de Wawelburch te Krakau en uit andere Europese verzamelingen / Tapisseries flamandes du château du Wawel à Cracovie et d'autres collections européennes, éd. par Maria HENNEL-BERNASIKOWA, Erik DUVERGER, Guy DELMARCEL, Ludion, Gand, 1987 ; exposition : Centrum voor kunst en cultuur St.-Pietersabdij, Gand, 12 décembre 1987–14 février 1988.

GASTINEL-COURAL 1987

GASTINEL-COURAL, Chantal, *Le décor textile de la Salle du Trône des Tuileries 1818–1848*, Lescuyer, Lyon, 1987 ; série : *Les dossiers du Musée des tissus*, 1, Musées de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon.

GASTINEL-COURAL 1990

GASTINEL-COURAL, Chantal, «Manufacture nationale des Gobelins. État de la fabrication de 1900 à 1990», dans : *Bulletin du Cieta*, n° 68, Lyon, 1990, pp. 10–46.

GAUTIER 1843–1844

GAUTIER, Théophile, «Exposition de l'industrie», dans : *Musée des familles. Lectures du soir*, vol. 11, Paris, 1843–1844, pp. 314–319.

GEETS 1991

GEETS, Victor, «Brieven van Anton Bergmann aan Willem Geets (1871–1873)», dans : *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudbeidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, n° 94, Année 1990, Malines, 1991, pp. 197–239.

GENTILI 1874

GENTILI, Pietro, *Sulla manifattura degli arazzi. Cenni storici*, Tipografia Cuggiani, Santini e Co, Rome, 1874.

GENTILI 1897

GENTILI, Pietro, *Arazzi antichi e moderni descritti e illustrati dal Pietro Gentili, / Tapisseries anciennes et modernes décrites et illustrées par Pierre Gentili, Tip. Sociale*, Rome, Arras, Ferrara, Gobelins, 1897.

GERSPACH 1889

GERSPACH, Édouard, *Le travail et l'Enseignement de la Manufacture Nationale des Gobelins*, Secrétariat de l'Association Française pour l'avancement dans les sciences, Paris, 1889 ; Congrès : *Association française pour l'avancement des sciences fusionnée avec l'association scientifique de France*.

GERSPACH 1892

GERSPACH, Édouard, *La manufacture nationale des Gobelins*, Ch. Delagrave, Paris, 1892.

GERSPACH 1893

GERSPACH, Édouard, *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892. Histoire, Commentaires, Marques*, A. Le Vasseur, Paris, 1893.

GIRARD 2003

GIRARD, Caroline, *La Manufacture des Gobelins du Premier Empire à la Monarchie de Juillet*, 2 vols., thèse non publiée, École nationale des Chartes, Paris, 2003.

GIRARD 2004

GIRARD, Caroline, «Charles-Axel Guillaumot (1730–1807), architecte et administrateur de la Manufacture des Gobelins», dans : *Livraisons d'histoire de l'architecture*, vol. 8, n° 1, 2004, pp. 97–106.

Glasgow 1969

Carpets and Tapestries from the Burrell Collection, s.n., Glasgow, 1969 ; exposition : Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow, 23 juin–16 août 1969.

GÖBEL 1923–1934

GÖBEL, Heinrich, *Wandteppiche*, 6 vols., Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1923–1934.

Partie 1 : Die Niederlande, 2 vols.

Partie 2 : Die wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal: Die romanischen Länder, 1928, 2 vols.

Partie 3 : Die germanischen und slawischen länder, 2 vols.

GODDING 2001

GODDING, Philippe, «Eugène Defacqz», dans : *Nouvelle biographie nationale de Belgique*, vol. 6, Bruxelles, 2001, pp. 106–111.

GOEGEBUER 1997

GOEGEBUER, Sibylla, «Het kunstenaarsatelier van Flori Van Acker. Ambachtelijke werkplaats en statussymbool», dans : *Jaarboek 1995-96. Stad Brugge. Stedelijke Musea*, Vrienden van de Stedelijke Musea Brugge, Bruges, 1997, pp. 262–276.

GONCOURT 1891

«Lundi 14 septembre Année 1874», dans : GONCOURT, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire, 2^e série, vol. 2, t. V, 1872–1877*, Bibliothèque-Charpentier Paris, 1891, pp. 138–139.

GRANGER 2005

GRANGER, Catherine, *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, sous la direction de Jean-Michel LENIAUD, École des Chartes, Paris, 2005.

GUICHARD 1866

GUICHARD, Edouard, *De l'ameublement et de la décoration intérieure de nos appartements. Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 15 juin 1866*, Impr. de Seringe frères, Paris, 1866.

GUICHARD et DARCEL 1877

GUICHARD, Édouard et Alfred DARCEL, *Les tapisseries décoratives du garde-meuble. Choix des plus beaux motifs*, J. Baudry, Paris, 1877. [réédition 1881]

GUIFFREY 1882

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, «Pièces relatives à la Manufacture des Gobelins pendant la Révolution (1789–1799)», dans : *Nouvelles archives de l'art français*, 1882, pp. 310–317.

GUIFFREY 1885–1886

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, *Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663–1715)*, 2 vols., La Société d'Encouragement pour la propagation des livres d'art, J. Rouam, Paris, 1885–1886.

GUIFFREY 1886

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, *Histoire de la Tapisserie depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Alfred Mame et fils, Tours, 1886. [rééditions en 1918, 1978]

«Chapitre dixième. La tapisserie en France et à l'étranger depuis la Révolution jusqu'à nos jours (1789–1885)», pp. 453–482.

GUIFFREY 1889

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts sur la collection des tapisseries du Mobilier national*, Imprimerie Nationale, Paris, 1889.

GUIFFREY 1892

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, *Les tapisseries de la Couronne autrefois et aujourd'hui. Complément de l'inventaire du mobilier de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Charavay frères, Paris, 1892.

GUIFFREY et GEFFROY 1895–1900

GUIFFREY, Jules Marie Joseph et Gustave GEFFROY, *Les modèles et le Musée des Gobelins*, 5 vols., Guérinet, Paris, 1895–1900.

Vol. 1 Notices de Jules Guiffrey

Vol. 2 Notices de Jules Guiffrey

Vol. 3 Ornaments et fleurs. Notice de Gustave Geffroy

Vol. 4 Figure, Notice de Gustave Geffroy

Vol. 5 Ornaments, animaux, figures. Notice de Gustave Geffroy.

GUIFFREY 1897 a

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, *État-civil des tapissiers des Gobelins au dix-septième et au dix-huitième siècle recueillis par M. A.-L. Lacordaire, ancien administrateur de la Manufacture des Gobelins*, Charavay Frères, Paris, 1897 ; série : *Extrait de la Revue de l'Art français*.

GUIFFREY 1897 b

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, «Les modèles de la Manufacture des Gobelins devant le jury des arts en septembre 1794», dans : *Nouvelles archives de l'art français*, 1897, pp. 349–389.

GUIFFREY 1900

GUIFFREY, Jules, «Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. Les tapisseries à l'exposition rétrospective contemporaine», dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 42ème année, t. XXIV, Paris, 1900, pp. 89–103, 222–236.

GUIFFREY 1904

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, *La tapisserie*, Alphonse Picard et Fils, Paris, 1904.

GUIFFREY 1907

GUIFFREY, Jules Marie Joseph, *Les grandes institutions de France. Les manufactures nationales de Tapisseries. Les Gobelins et Beauvais*, H. Laurens, Paris, 1907.

GUILLAUME 1866

GUILLAUME, Eugène, *Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 23 mai 1866*, Union centrale, Paris, 1866.

GUILLAUME 1868

GUILLAUME, Eugène, *La sculpture en bronze. Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 29 avril 1868*, A. Morel, Paris, 1868.

GUILLAUMOT an VIII

GUILLAUMOT, Charles-Alex, *Notice sur l'origine et les travaux de la manufacture impériale de tapisseries des Gobelins. Lue dans la séance publique de la Société libre des sciences, lettres et arts de Paris*, 1 éd, H.-L. Perronneau, Paris, an VIII [1799–1800].

GUILLAUMOT an IX

GUILLAUMOT, Charles-Axel, *Rapport fait au Lycée des Arts sur la Manufacture nationale des Gobelins dans sa séance publique du 30 pluviôse an 9* [19 février 1801], Paris, an IX [1801].

GUILLAUMOT an XII

GUILLAUMOT, Charles-Axel, *Notice sur l'origine et les travaux de la Manufacture impériale de tapisseries des Gobelins suivie du catalogue des tapisseries qui décorent l'Appartement et la Galerie d'exposition et suivie du premier rapport fait à l'Athénée des arts dans la séance du 30 pluviôse an 9* [19 février 1801] et suivie du second rapport fait à l'Athénée des arts dans la séance du 13 pluviôse an 12 [2 février 1804], 2 éd., Marchant, Paris, an XII [1804].

GUILLAUMOT s.d.

GUILLAUMOT, Charles-Axel, *Notice sur la manufacture nationale de tapisseries des Gobelins, en 1799[rééditée] suivie d'un extrait du Mercure Galant de 1679 sur les Gobelins et sur la direction du peintre Lebrun*, s.l., s.d. [après 1870].

GUINOT 1996

GUINOT, Robert, *La tapisserie d'Aubusson et de Felletin. Une passionnante épopée*, Les 3 épis, Brive, 1996.

Hambourg 1989

Gerhard Munthe : 1849–1929. Norwegische Bildteppiche des Jugendstils aus dem Kunstgewerbemuseum Trondheim, Villa Stuck, München, 1989 ; exposition : Museum für Kunst und Gewerbe, Hambourg, 3 mai–4 juin 1989.

HAVARD 1887–1890

HAVARD, Henry, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 vols., Anciennes maisons Quantin, Librairies-imprimeries réunies, May & Motteroz, Paris, 1880.

HAVARD 1893

HAVARD, Henry, *La tapisserie*, 3^e éd., Charles Delagrave, Paris, 1893 ; série : *Les arts de l'ameublement*.

HAVARD 1895

HAVARD, Henry, *L'œuvre de P.-V. Galland*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1895.

HEINZ 1963

HEINZ, Dora, *Europäische Wandteppiche. Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, I, Klinkhardt & Biermann, Braunschweig, 1963 ; série : *Bibliothek für Kunst und Antiquitätenfreunden*, Brunswick, t. 37.

HEINZ 1995

HEINZ, Dora, *Europäische Tapissereiekunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihre künstlerischen Zielsetzungen*, Böhlau, Wien, 1995.

HEIRMAN 2006

HEIRMAN, Michiel, «Louis Gallait» : dans : *L'art au Sénat. Découverte d'un patrimoine*, éd. par Anne-Marie LIZIN, Racine / Lannoo, Bruxelles / Tielt, 2006, pp. 32–35

HENNEL-BERNASIKOWA 1994

HENNEL-BERNASIKOWA, Maria, *Gobeliny Katedry Wawelskiej*, s.n., Cracovie, 1994.

HENNEL-BERNASIKOWA 2000

HENNEL-BERNASIKOWA, Maria, *Gobeliny XV-XIX wieku w Zamku Królewskim na Wawelu. Tapestries at Wawel Royal Castle 15th-19th Centuries*, s.n., Cracovie, 2000.

HIRSCHFELD 1904

HIRSCHFELD, Paul, *Über die Kunst der Gobelinweberei zur Erinnerung an das 25 jährige Bestehen der Berliner Gobelin-Manufaktur W. Ziesch & Co.*, Pass & Garleb, Berlin, 1904.

HOMÈRE 1995 a

HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduit par Frédéric MUGLER, Actes Sud, Arles, 1995.

HOMÈRE 1995 b

HOMÈRE, *L'Illiade*, traduit par Frédéric MUGLER, Actes Sud, Arles, 1995.

HOVERLANT DE BEAUWELAERE 1808

HOVERLANT DE BEAUWELAERE, Adrien-Alexandre-Marie, *Essai chronologique pour servir à l'histoire de Tournay*, t. 30, D. Casterman, Courtrai, 1808.

HÜBER 1862

HÜBNER, Julius, *Catalogue de la Galerie royale de Dresde avec une introduction historique et des notices spéciales sur l'acquisition des tableaux dont se compose cette collection*, Blochmann, Dresde, 1862.

HUEMER 2007

HUEMER, Ch., «Spitzer», dans : *Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950*, vol. 13, 59, 2007, p. 39.

IRVOAS-DANTEC et BOHUON 2005

IRVOAS-DANTEC, Dominique et Philippe BOHUON, *Le parlement de Bretagne*. Rennes, Editions du Patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2005 ; série : *Itinéraires*.

JACQUEMART 1876

JACQUEMART, Albert, *Histoire du Mobilier. Recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux. Avec une notice sur l'auteur par M.H. Barbet de Jouy. Ouvrage contenant plus de 200 eaux-fortes typographiques procédé Gillot par Jules Jacquemart*, Hachette, Paris, 1876.

JAMIN 1836

JAMIN, Etienne, *Fontainebleau sous le roi des français Louis-Philippe Ier, ou Compte rendu des principales additions et restaurations faites depuis le mois de novembre 1833, jusqu'à ce jour, dans le Palais de Fontainebleau*, S. Petit / Delaunay, Fontainebleau / Paris, 1836.

JANNEAU 1947

JANNEAU, Guillaume, *Évolution de la Tapiserie*, Compagnie des Arts Photomécaniques, Paris, 1947.

JARRY 1968

JARRY, Madeleine, *La tapisserie des origines à nos jours*, Hachette, Paris, 1968.

JARRY, Madeleine, «La tapisserie aux XIX^e et XX^e siècles. De la décadence au renouveau», dans: *La tapisserie des origines à nos jours*, Hachette, Paris, 1968, pp. 299–311.

JARRY 1969

JARRY, Madeleine, *World Tapestry. From Its Origins to the Present*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1969.

JARRY 1975

JARRY, Madeleine, *Wandteppiche des 20. Jahrhunderts*, Hirmer Verlag, München, 1975.

JAUSS, MAILLARD et STAROBINSKI 1878

JAUSS, Hans Robert, Claude MAILLARD et Jean STAROBINSKI, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

JONES 1996–1997

JONES, Kimberly A., «Jean-Paul Laurens. The Gobelin's Manufactory, and the Tapestry Revival of the Third Republic», dans : *Studies in the Decorative Arts*, automne-hiver 1996–1997, pp. 2–40.

JOUBERT 1987

JOUBERT, Fabienne, *La Tapisserie Médiévale au Musée Cluny*, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1987.

JUBINAL 1838 a

JUBINAL, Achille, *La tapisserie de Bayeux*, 1^{ère} éd., Au bureau des anciennes tapisseries et du Musée d'artillerie espagnol, Paris, 1838.

JUBINAL 1838 b

JUBINAL, Achille, *Les anciennes tapisseries historiées, ou, Collection des monuments les plus remarquables, de ce genre, qui nous soient restés du Moyen Âge, à partir du XI^e siècle au XVI^e inclusivement*, L'éditeur de la Galerie d'armes de Madrid, Paris, 1838.

JUBINAL 1840

JUBINAL, Achille, *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages dites historiées, depuis l'antiquité jusqu'au XVI^e siècle inclusivement*, Chalamet, Paris, 1840.

JUNQUERA DE VEGA, HERRERO CARRETERO et DIAZ GALLEGOS, 1986–2000

Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional, éd. par Paulina JUNQUERA DE VEGA, Concha HERRERO CARRETERO et Carmen DIAZ GALLEGOS, 3 vols., Patrimonio Nacional, Madrid, 1986–2000.

KANG 2014

KANG, Cindy, *Wallflowers : Tapestry, Painting, and the Nabis in Fin-de-siècle France*, these, Institute of Fine Arts, New York University, New York City, mai 2014.

KERREMANS 1994

KERREMANS, Richard, «Een stijl in cultuurhistorisch perspectief. Proloog. Een stijl in cultuurhistorisch perspectief. Kunsthistorische banden en verbanden», dans : *Neogotiek in België*, Lannoo, Tiel, 1994 ; exposition : Bijloke museum, Gand, 1 octobre –31 décembre 1994.

KERVYN DE LETTENHOVE 1913

KERVYN DE LETTENHOVE, *Quelques notes sur les procédés artistiques et techniques de la tapisserie sur son passé et son avenir*, Van Langhendonck, Bruxelles, 1913.

KINKEL 1867

KINKEL, Gottfried, *Die Brüsseler Rathausbilder des Rogier van der Weyden und deren Copien in dem burgundischen Tapeten zu Bern*, s.n., Zürich, 1867.

KORSHUNOVA 1975

KORSHUNOVA, Tamara Timofeevna, *Russkie shpalery. peterburgskaiâ shpalernaia manufaktura/Russian Tapestry. Petersburg Tapestry Factory/Tapisserie Russe. La manufacture de tapisserie de Petersbourg/Russische Bildteppiche. Die Petersburger Gobelinmanufaktur*, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, 1975.

KORSHUNOVA 2004

KORSHUNOVA, Tamara Timofeevna, *Петербургские шпалеры в Эрмитаже [Tapisseries dans l'Ermitage de Saint-Petersbourg]*, s.n., s.l., 2004 : <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6906.php>.

KUENZLI 2009

KUENZLI, Katherine M., *The Nabis and intimate modernism. Painting and the decorative at the fin-de-siècle*, Ashgate Books, Surrey, 2009.

KURZ 1967

KURZ, Otto, «Four Tapestries after Hieronymus Bosch», dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30, 1967, pp. 150–162 .

LABORDE 1857

LABORDE, Léon de, *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Charles de Morgues frères, Paris, 1857.

LABORDE et GUIFFREY 1877–1880

LABORDE, Léon de et Jules Marie Joseph GUIFFREY, *Les comptes des bâtiments du roi (1528–1571). Suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les Beaux-Arts au XVI^e siècle*, J. Baur, Paris, 1877–1880.

LACORDAIRE 1852

LACORDAIRE, Antoine-Louis (Adrien-Léon), *Notice sur l'origine et les travaux des manufactures de tapisseries et tapis réunies aux Gobelins et catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Manufacture des Gobelins, Paris, 1852.

LACORDAIRE 1853

LACORDAIRE, Antoine-Louis (Adrien-Léon), *Notice historique sur les manufactures impériales de Tapisseries des Gobelins et de Tapis de la Savonnerie suivie du catalogue des tapisseries exposées et en cours d'exécution*, Manufacture des Gobelins, Paris, 1853.

«Chapitre IV. Travaux des manufactures des Gobelins et de la Savonnerie de 1791 à 1800, et pendant la première moitié du XIX^e siècle», pp. 124–162.

LACORDAIRE 1855

LACORDAIRE, Antoine-Louis (Adrien-Léon), *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie précédés du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, 3e éd., Manufacture des Gobelins, Paris, 1855.

LACORDAIRE 1860

LACORDAIRE, Antoine-Louis (Adrien-Léon), *Notice des tapisseries exposées à la manufacture impériale des Gobelins*, Manufacture des Gobelins, Paris, 1860.

LACORDAIRE 1861

LACORDAIRE, Antoine-Louis (Adrien-Léon), *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie précédée du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, éd. par Alfred DARCEL, Manufacture des Gobelins, Paris, 1861.

LACORDAIRE 1864

LACORDAIRE, Antoine-Louis (Adrien-Léon), *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie précédée du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, 1864.

LACORDAIRE 1869

LACORDAIRE, Antoine-Louis (Adrien-Léon), *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie précédée du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, 1869.

LACORDAIRE 187 ?

LACORDAIRE, Antoine-Louis (Adrien-Léon), *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie précédée du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, 187?.

LALLIER 1856

LALLIER, Justin H., *Pau. Description de la ville et du château. Les tapisseries du château*, Parmentier, Paris, 1856.

LANGLOIS 1993

LANGLOIS, Gilles-Antoine, *13^e arrt., une ville dans Paris*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Paris, 1993.

LASTIC 1979

LASTIC, Georges de, «Le Brun et Largillierre. Autour d'un 'Autoportrait'», dans : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français année 1977*, F. De Nobe, Paris, 1979, pp. 153–160.

Lausanne 1942

Cinq siècles de tapisseries d'Aubusson, s.n., Lausanne, 1942 ; exposition : Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 6 novembre–2 décembre 1942.

Lausanne 1946

Trois siècles de tapisseries des Gobelins. Les Gobelins, des origines à nos jours (1662–1946), éd. par Georges FONTAINE, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1946 ; exposition : Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 15 mars–12 mai 1946.

Lausanne 1962

Ière Biennale Internationale de la tapisserie, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1962 ; exposition : Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 16 juin–17 septembre 1962.

Lausanne / Tilburg / Aalborg 1992

15^e Biennale internationale de Lausanne. Art textile contemporain / 15th International Lausanne Biennial. Contemporary textile art, CITAM, Lausanne, 1992 ; exposition : Musée Cantonal des Beaux-Arts, Palais de Rumine et extra muros / Nederlands textielmuseum / Nordjyllands Kunstmuseum, Lausanne / Tilburg / Aalborg, 4 avril–28 juin 1992 / 3 janvier 1992–17 janvier 1993 / 26 mars 1993–10 mai 1993.

Troyes / Le Cateau-Cambrésis 2014

Tisser Matisse, éd. par Marie-Hélène Bersani et Patrice DEPARPE, Snoeck, Courtrai, 2014 ; exposition : Musée d'Art moderne, collections nationales Pierre et Denise Lévy / Musée départemental Matisse, Troyes / Le Cateau-Cambrésis, 27 juin–19 octobre 2014 / 15 novembre 2014–1 mars 2015.

LÉCHAUDÉ D'ANISY 1823–1824

LÉCHAUDÉ D'ANISY, Amédée-Louis, «Description de la tapisserie conservée à la cathédrale de Bayeux», dans : *Antiquités anglo-normandes*, éd. par Andrew COLTEE DUCAREL, Mancel, Caen, 1823–1824, pp. 329–404.

LEE 1925

LEE, Anne, «Tapestries Made in America. Foussadier family, weavers of tapestries in France, for generations, manned first American tapestry looms», dans : *International Studio*, juillet 1925, p. 299.

LEGRAND 1890–1893

LEGRAND, Victor, «Classe 21. Tapis, tapisseries et autres tissus d'ameublement. Rapport du jury international», dans : *Groupe III. Mobilier et accessoires. Classes 17 à 29. Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport du jury international*, éd. par PICARD, Alfred, Imprimerie nationale, Paris, 1890–1893, pp. 334–335.

LELAND-HUNTER 1912

LELAND-HUNTER, George, *Tapestries. Their Origin, History and Renaissance*, John Lane Compagny / John Lane, Bodley Head / Bell & Cochrane, New York / Londres / Toronto, 1912. [Réédition en 1913]

LELAND-HUNTER 1925

LELAND-HUNTER, George, *The practical book of Tapestries*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia / Londres, 1925.
«Modern Tapestries», pp. 273–277.

L.G. 1886

L.G., «La tapisserie. Son histoire depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, par M. Jules Guiffrey», dans : *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'art et de la curiosité*, 28^e année 2^e période, t. 33, Imprimerie Chabaire et fils, Paris, 1886, pp. 82–85.

L. L.-T 1859

L.L.-T., «Lacordaire (Antoine-Louis)», dans : *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, éd. par Ferdinand HOEFER, t. XXVIII, Firmin-Didot frères, Paris, 1859, pp. 558–559.

Londres 1922

The Franco-British exhibition of textiles 1921, H. M. Stationery off., Londres, 1922 ; exposition : Victoria and Albert Museum, Londres, 1921.

Londres 1947

Masterpieces of French Tapestry. Catalogue. An exhibition held at the Victoria and Albert Museum, Arts Council of Great Britain, Londres, 1947 ; exposition : Victoria and Albert Museum, Londres, 29 mars–31 mai 1947.
[cf. Paris 1946 a–c, Bruxelles 1947, New York 1947, Chicago 1948]

Londres 2010

Raphael. Cartoons and tapestries for the sistine chapel, éd. par Mark EVANS et Clare BROWNE, V & A Publishing, Londres, 2010 ; exposition : Victoria and Albert Museum, Londres, 8 septembre–17 octobre 2010.
EVANS, Mark, «The 'afterlife' of the Cartoons, 1600–1865», pp. 57–62.

Louvain 2009

Rogier van der Weyden 1400–1464. Master of Passions, éd. par Lorne CAMPBELL et Jan VAN DER STOCK Waanders Publishers / Davidsfonds, Zwolle / Louvain, 2009 ; exposition : M, Louvain, 20 septembre–6 décembre 2009.
CAMPBELL, Lorne, «Rogier van der Weyden and Tapestry», pp. 238–250.

LOYER 1980

LOYER, François, «Edouard Toudouze », dans : *Trois siècles de transformations : le Palais du Parlement*, n° 1979-2, 1980, pp. 59-63 ; série : *Arts de l'ouest, études et documents*.

LOYRETTE, ALLARD et DES CARS 2006

LOYRETTE, Henri, Sébastien ALLARD et Laurence DES CARS, *L'art français. Le XIX^e siècle 1819–1905*, Flammarion, Paris, 2006.

LUTZOW 1869

LUTZOW, Karl Friedrich Arnold von, *Ouvrage sur l'art plastique. Historique de l'art de la tapisserie, depuis son origine jusqu'à l'époque de la décadence, au XVI^e siècle*, Munich, 1869.

Madrid 2016

El Bosco en El Escorial, sous la direction de Carmen García FRIAS et Concha HERRERO, Patrimonio Nacional, Madrid, 2016 ; exposition : Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 18 mars 2016–2 novembre 2016.

MAGNIEN 1992

MAGNIEN, Aline, *Musée national du Château de Pau. Les tapisseries*, Édition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1992.

MAILHO-DABOUSSI s.d.

MAILHO-DABOUSSI, Lorraine, *Les tapisseries. Étude d'une collection publique. In Situ, revue des patrimoines*, (Fig. 3) : sur le site du Culture France : http://www4.culture.fr/patrimoines/patrimoine_monumental_et_archeologique/insitu/article.xsp?numero=&id_article=mailho-507

Malines 1938

Hulde aan Willem Geets, 1838–1938 : retrospectieve tentoonstelling, Dierickx-Beke, Malines, 1938 ; exposition : Salle des fêtes de la ville, Malines, 8–22 mai 1938.

Malines 1959

Voortbloeit der tapijserie in Frankrijk en België. Gids van de tentoonstelling, éd. par R. DAUTZENBERG, Textiel-Museum, Tilburg, 1959 ; exposition : Cultureel Centrum Melaan, Malines, 17 octobre 1959–15 novembre 1959.

Malines 1972

G. De Wit, éd. par A. L.J. VAN DE WALLE, s.n., Malines, 1972 ; exposition : Cultureel Centrum A. Spinoy, Malines, 24 septembre–22 octobre 1972.

MANTZ 1878

MANTZ, Paul, «Le salon» ; dans : *Le Temps*, 13^e année, n° 4417, 18 mai 1878, p. 2.

MARÉCHAL 1970–1971

MARÉCHAL, Els, *Geschiedenis van de wandtapijtkunst in Vlaanderen vanaf de 19de eeuw tot ca. 1914*, mémoire de licence non-publié, Rijksuniversiteit Gent, Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Gand, 1970–1971.

MARÉCHAL 1994

MARÉCHAL, Els, «Heropleving van de wandtapijtkunst vanaf 1856 tot 1914 : Ingelmunster en Mechelen», dans : *Mobiele fresco's van het Noorden. Wandtapijten uit onze gewesten*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Anvers, 1994, pp. 83–97 ; exposition : Hessenhuis, Anvers, 5 mars–5 juin 1994.

MARILLIER 1927

MARILLIER, H.C., *History of Merton Abbey Tapestry Works*, Constable, Londres, 1927.

MAREK 1984

MAREK, Michaela J., «Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina : Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung», dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, t. 26, 1984, pp. 257–290.

MARQUET DE VASSELLOT 1880

MARQUET DE VASSELLOT, Jean Joseph Marie Anatole, *Histoire du Portrait en France*, Rouquette /Nadaud & Cie, Paris, 1880.
«Du portrait dans les broderies et les tapisseries», pp. 81–96.

MAYHEW 1851

MAYHEW, Henry, *1851 : or, the Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family who came to London to «Enjoy Themselves» and to See the Great Exhibition*, David Bogue, Londres, 1851.

MEDVEDKOVA 2007

MEDVEDKOVA, Olga, *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond. Architecte 1679–1719. De Paris à Saint-Petersbourg*, A. Baudry, Paris, 2007.

Memphis 1993

Napoléon, Wonders, Memphis, 1993 ; exposition, Memphis, 22 avril–22 septembre 1993.

MÉNARD 1872

MÉNARD, René, «Institution de South Kensington», dans : *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, 14^e année, 2^e période, vol. 5, Paris, mars 1872, pp. 251–262.

MÉNARD 1882–1883

MÉNARD, René, «Le salon des Arts décoratifs», dans : *Revue des Arts décoratifs*, t. III, 3^e année, A. Quantin, Paris, 1882–1883, pp. 1–40.

MERTENS 2008

MERTENS, Wim J. J., *Meubeltapijserieën in de Nederlanden en Frankrijk vanaf de late Middeleeuwen tot 1900. Aspecten van productie, iconografie, distributie en gebruik*, thèse non publiée, Université de Leiden, Leiden, 2008.

MIGEON 1905

MIGEON, Gaston, «Le Musée des arts décoratifs et la collection Emile Peyre», dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e série, 34, 1905, pp. 5–25.

MIGEON 1929

MIGEON, Gaston, *Les arts du tissu*, H. Laurens, Paris, 1929 ; série : *Manuels d'histoire de l'art*.

MILLEN et WOLF 1989

MILLEN, Ronald et Robert Erich WOLF, *Heroic deeds and mystic figures. A new reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

MIRONNEAU 1997

MIRONNEAU, Paul, *Les tapisseries du Château de Pau*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1997 ; série : *Petit guide français*, 135.

MIRONNEAU 2003

MIRONNEAU, Paul, *Musée national du Château de Pau*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2003.

MOLINIER 1896–1919

MOLINIER, Émile, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIII^e siècle*, 4(7) vols., E. Lévy, Paris, 1896–1919.

MORELOWSKI 1929

MORELOWSKI, Marjan, *Arasy Wawelskie Zygmunta Augusta : les tapisseries bruxelloises du Château royal de Cracovie*, Druk. Narodowej, Krakowie, 1929.

MORRIS & CO 1906

MORRIS & CO., *The Merton Abbey Arras Tapestries. A Catalogue*, The Company, Londres, 1906.

MORTIER et HASQUIN 1995

Autour du père Castel et du clavecin oculaire, éd. par Roland MORTIER et Hervé HASQUIN, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1995, série : *Études sur le XVIII^e siècle*, vol. 23.

MOUQUIN 2008

MOUQUIN, Sophie, «GUILFREY, Jules», dans : *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, éd. par Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON, Paris, 2008, <http://www.inha.fr/spip.php?article2353>.

MUEL 1996

MUEL, Francis, *Tenture de l'Apocalypse d'Angers. L'envers & l'endroit*, éd. par Nantes, Association pour le Développement de l'Inventaire des Pays de la Loire, Nantes, 1996 ; série : *Images du patrimoine*, n° 73.

MÜNTZ 1869

MÜNTZ, Eugène «Holbein d'après ses derniers historiens. Holbein und seine Zeit Alfred Woltmann», dans : *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, vol. 1, Paris, 1869, p. 376.

MÜNTZ 1877

MÜNTZ, Eugène, «Les tapisseries de Raphaël pendant la révolution française», dans : *Chronique des arts*, n° 25, 14 juillet 1877, pp. 241–242, 263–264.

MÜNTZ, GUILFREY, PINCHART e.a. 1878–1885

MÜNTZ, Eugène, Jules Marie Joseph GUILFREY, Alexandre PINCHART et Léon VIDAL, *Histoire générale de la Tapisserie*, 3 vols, Société anonyme de publications périodiques, Paris, 1878–1885.

Vol. 1. France (Jules Marie Joseph Guiffrey)

Vol. 2. Italie, Allemagne, Suisse, Angleterre, Espagne, Danemark, Hongrie, Pologne, Russie, Turquie, Extrême-Orient (Eugène Müntz)

Vol. 3. Pays-Bas (Alexandre Pinchart)

MÜNTZ 1881

MÜNTZ, Eugène, *Raphaël. Sa vie, son oeuvre et son temps*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1881.

MÜNTZ 1882

MÜNTZ, Eugène, *La tapisserie*, Librairies-imprimeries Réunies, ancienne maison Quantin, Paris, 1882 ; série : *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*.

MÜNTZ 1890

MÜNTZ, Eugène, *La collection Spitzer, Les tapisseries. Notice*, Quantin, Paris, 1890.

NASH 1995

NASH, Susie, «A Fifteenth-Century French Manuscript and an Unknown Painting by Robert Campin», dans : *The Burlington Magazine*, vol. 137, n° 1108, juillet 1995, pp. 428–437.

New York 1947

A Handbook to the Loan Exhibition of French Tapestries. Mediaeval, Renaissance, and Modern, from the public and private collections of France arranged through the courtesy of the French Government, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1947 ; exposition : The Metropolitan Museum of Art, New York, 21 novembre 1947–29 février 1948.

[cf. Paris 1946 a–c, Bruxelles 1947, Londres 1947, Chicago 1948]

New York 1974

Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century, éd. par Geneviève SOUCHAL et Francis SALET, The Metropolitan Museum, New York, 1974 ; exposition : The Metropolitan Museum of Art, New York, 8 février–21 avril 1974.

[cf. Paris 1973]

New York 2002

Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence, éd. par Thomas P. CAMPBELL, e.a., Londres / New Haven / New York, 2002 ; exposition : The Metropolitan Museum of Art, New York, 12 mars 2002–19 juin 2002.
CAMPBELL, Thomas P., «The Acts of the Apostles Tapestries and Raphael's Cartoons», pp. 187–223.

New York 2007

Tapestry in the Baroque : Threads of Splendor, éd. par Thomas P. CAMPBELL, Londres / New Haven / New York, 2007 ; exposition : The Metropolitan Museum of Art, New York, 17 octobre 2007–6 janvier 2008.
CAMPBELL, Thomas P., «Disruption and Diaspora. Tapestry Weaving in Northern Europe, 1570–1600», pp. 17–59.

New York 2014

Grand Design : Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry, éd. par Elizabeth CLELAND, Maryan W. AINSWORTH, Stijn ALSTEENS, e.a., New York, 2014 ; exposition : The Metropolitan Museum of Art, New York, 8 octobre 2014–11 janvier 2015.

New York 2015

Coytel's Don Quixote Tapestries : Illustrating a Spanish Novel in Eighteenth-Century France, éd. par Charlotte VIGNON, New York, 2015 ; exposition : The Frick Collection, New York City, 25 février 2015–17 mai 2015.

NORWICH 2001

NORWICH, John Julius, *The Burrell Collection*, Collins and Glasgow museums and Art Galleries, Glasgow, 2001.

OVIDE 1976–1985

OVIDE, *Les métamorphoses*, vol. 2, sixième livre, éd. par Georges LAFAYE, Les belles lettres, Paris, 1976–1985.

Paris 1797 [an V]

Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures, du Musée central des Arts : exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon, le 28 Thermidor de l'an V de la République française [15 août 1797]. *Première partie*, Imprimerie des sciences et arts, Paris, an V de la République [1797].

Paris 1801 [an IX]²

Seconde exposition publique des produits de l'industrie française. Procès-verbal des opérations du jury nommé par le ministre de l'Intérieur pour examiner les produits de l'industrie française mis à l'exposition des jours complémentaires de la neuvième année [1801] de la République, Imprimerie de la République, Paris, vendémiaire an X [1802].

Paris 1802 [an X]³

Exposition publique des produits de l'industrie française. Catalogue des produits industriels qui seront exposées dans la grande Cour du Louvre, pendant les cinq jours complémentaires de l'an 10 ; avec les noms et demeures des Manufacturiers et Artistes admis à l'Exposition, imprimé par ordre du ministre de l'Intérieur, Imprimerie de la République, Paris, Fructidor an X [1802].

Paris 1823⁴

Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine de Sèvres, de tapisseries des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, de tapis de la Savonnerie, de mosaïque de Paris, Paris, Musée royal, 1^{er} janvier 1823, Impr. de Plassan, Paris, 1823.

Paris 1827⁵

Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des manufactures royales de porcelaine de Sèvres, de tapisseries et de tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, faite au Musée royal, le 1^{er} janvier 1827, C. Thuau, Paris, 1827.

Paris 1830⁶

Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine de Sèvres, des tapisseries et tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, de mosaïque de Paris, de laines longues lustrées de la Savonnerie, Palais du Louvre, Paris, 1^{er} janvier 1830, Impr. de Plassan, Paris, 1830.

Paris 1832

Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine de Sèvres, des tapisseries et tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, de mosaïque de Paris, Paris, Palais du Louvre, 27 décembre 1832, Impr. J. L. Joly, Sèvres, 1832.

Paris 1835⁷

Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine et vitraux de Sèvres, de tapisseries et tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, Palais du Louvre, Paris, 1^{er} mai 1835, Vinchon, Paris, 1835.

Paris 1844 a

Rapport du jury central. Exposition des produits de l'industrie française en 1844, vol. 1, Impr. De Fain et Thunot, Paris, 1844.

Paris 1844 b

L'industrie. Exposition des produits de l'industrie française en 1844, L. Curmer, Paris, 1844.

Paris 1849 a

KUHLMANN, Charles-Frédéric, *Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière de 1849. Rapport du jury départemental du Nord. Analyse de la situation industrielle du département*, Impr. De L. Danel, Paris, 1849.

Paris 1849 b

Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière de 1849, Catalogue officiel, Paris, 1849.

Paris 1863a⁸

Palais de l'Industrie (Champs-Élysées). Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Seringe Frères & Poitevin, Paris, 1863.

Paris 1863 b

Palais de l'Industrie (Champs-Élysées). Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Supplément au catalogue, Seringe frères & Poitevin, Paris, 1863.

Paris 1865

Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865. Catalogue des Écoles de dessin et supplément au catalogue des oeuvres et des produits modernes, Librairie centrale, Paris, 1865.

Paris 1869 a

Exposition de 1869. Catalogue des œuvres et des produits modernes, précédé des Statuts de l'Union centrale, de la liste de ses membres et de ses donateurs, et du compte rendu de la distribution des récompenses de l'Exposition de 1865, Union Centrale, Paris, 1869.

Paris 1869 b

Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie. Catalogue de l'exposition de 1869. Des Écoles de dessin et supplément au catalogue des oeuvres et des produits modernes, Union centrale, Paris, 1869.

Paris 1874 a

Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Catalogue de la quatrième exposition 1874. Musée historique du costume, A. Chaix et Cie, Paris, 1874.

Paris 1874 b

Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Quatrième Exposition 1874. Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés au Palais de l'Industrie. Nouvelle édition augmentée et suivie d'un plan de l'exposition, A. Chaix et Cie, Paris, 1874.

Paris 1876 a

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Cinquième exposition 1876, Monuments historiques, Vues de l'ancien Paris, Histoire de la tapisserie de Louis XIV à nos jours, F. Debons, Paris, 1876.

Paris 1876 b

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Cinquième exposition 1876. Catalogue des oeuvres et des produits modernes exposés au Palais de l'Industrie, F. Debons et Cie, Paris, 1876.

Paris 1878 a

Exposition universelle de Paris de 1878, Tapisseries de Flandres. Manufacture d'Ingelmunster. Notice et renseignements en réponse au questionnaire adressé aux exposants, Paris, 1878.

Paris 1878 b

CROUÉ, M.H., *Groupe III. Classe 21. Rapport sur les tapis, les tapisseries et autres tissus d'ameublement. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris*, Imprimerie nationale, Paris, 1880, pp. 3–4.

Paris 1878 c

Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Catalogue officiel publié par le commissariat général. Tome 1. Groupe 1, Œuvres d'art, classe 1 à 5, 4^e éd., Imprimerie nationale, Paris, 1878.

Paris 1880 a

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Sixième exposition 1880. Le métal. Catalogue des œuvres et de produits modernes, A. Quantin, Paris, 1880.

Paris 1880 b

Catalogue descriptif des tapisseries exposées au Musée des Arts décoratifs en 1880, Imprimerie de publications périodiques, Paris, 1880.

Paris 1882 a

Union centrale des Arts Décoratifs, Septième exposition 1882. Le bois, les tissus, le papier. Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés dans le Palais de l'Industrie, A. Quantin, Paris, 1882.

Paris 1882 b

Union centrale des Arts décoratifs. Catalogue illustré officiel du Salon des Arts décoratifs de 1882, A. Quantin, Paris, 1882.

- Paris 1900 a
Exposition universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800, L. Baaschet, Paris, 1900.
- Paris 1900 b
Exposition universelle de 1900. Catalogue des oeuvres exposées par les Manufactures Nationales de l'État (Gobelins-Sèvres-Beauvais), Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris, 1900.
- Paris 1900 c
Exposition universelle de Paris de 1900. Catalogue des objets d'art exposés au pavillon royal d'Espagne, Impr. de E. Moreau, Paris, 1900.
- Paris 1900 d
Catalogue des œuvres d'art appartenant à M. L. De Somzée, Verteneuil et Desmet, Bruxelles, 1900 ; exposition : Exposition universelle internationale, Paris, 1900.
- Paris 1901
Exposition universelle de 1900. Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs, Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1901.
- Paris 1902 a
Exposition rétrospective de la manufacture nationale des Gobelins. Troisième centenaire 1601–1901, éd. par Jules Marie Joseph GUIFFREY, s.n., Paris, 1902 ; exposition : Salon des Industries du Mobilier, Grand Palais des Champs-Élysées, Paris, 1902.
- Paris 1902 b
Exposition rétrospective de la Manufacture nationale des Gobelins 1601–1901. Avertissement de Jules Guiffrey, s.n., Paris, 1902 ; exposition : Salon des industries du Mobilier, Grand Palais des Champs-Élysées, Paris, 1902.
- Paris 1922
Exposition de tapisseries anciennes et modernes, Manufacture Nationale des Gobelins, éd. par Gustave GEFFROY, s.n., Paris, 1922 ; exposition : Musée des arts décoratifs, Paris, 1922.
- Paris 1928
La tapisserie gothique. Catalogue des pièces exposées au Musée de la Manufacture Nationale des Gobelins, Éditions Albert Morancé, Paris, 1928 ; exposition : Musée de la Manufacture Nationale des Gobelins, Paris, juin 1928.
- Paris 1929
Tapisseries de la Renaissance. Catalogue des pièces exposées au Musée de la Manufacture Nationale des Gobelins, Éditions Albert Morancé, Paris, 1929 ; exposition : Musée de la Manufacture Nationale des Gobelins, Paris, mai–juillet 1929.
- Paris 1935 a
Troisième centenaire de l'Académie française, Bibliothèque nationale, Paris, 1935 ; exposition : Bibliothèque nationale, Paris, juin–juillet 1935.
- Paris 1935 b
Cinq siècles de tapisseries d'Aubusson, éd. par Roger-Armand WEIGERT, Frazier-Soy Paris, 1935 ; exposition : Musée des arts décoratifs, Paris, novembre 1935–décembre 1935.
- Paris 1946 a
La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours. Catalogue, Éditions des Musées nationaux, Paris, 1946 ; exposition : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, juin–juillet 1946.
- Paris 1946 b
La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours, éd. par Francis SALET, Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1946 ; exposition : Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, juin–juillet 1946.
- Paris 1946 c
La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours, Éditions des Musées nationaux, Paris, 1946 ; exposition : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, juin–juillet 1946.
 [cf. Bruxelles 1947, Londres 1947, New York 1947, Chicago 1948]
- Paris 1969
Napoléon, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1969 ; Galeries nationales du Grand Palais, Paris, juin–décembre 1969.
- Paris 1973
Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIV^e au XVI^e siècle, éd. par Geneviève SOUCHAL, Francis SALET, Éditions des Musées nationaux, Paris, 1973 ; exposition : Galeries nationales du Grand-Palais, Paris, 26 octobre 1973–7 janvier 1974.
 [cf. New York 1974]

Paris 1983

Hommage à Raphaël. *Raphael et l'art français*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1983 ; exposition : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 novembre 1983–13 février 1984.

Paris 1986

La France et la Russie au siècle des Lumières. Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII^e siècle, Association française d'action artistique, Paris, 1986 ; exposition : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 20 novembre 1986–9 février 1987.

MABILLE, Gérard, «L'art décoratif français et la Russie au XVIII^e siècle»

Paris 1994

La jeunesse des Musées. Les musées de France au XIX^e siècle, éd. par Chantal GEORGEL, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1994 ; exposition : Musée d'Orsay, Paris, 7 février–8 mai 1994.

Paris / Gand 1997

Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, Impressionnisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848–1914, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1997 ; exposition : Galeries nationales du Grand Palais / Musée des Beaux-Arts, Paris / Gand, 18 mars–14 juillet 1997 / 6 septembre–14 décembre 1997.

Paris / Toulouse 1997–1998

Jean-Paul Laurens, 1838–1921, Peintre d'histoire, Éd. de la Réunion des Musées nationaux, 1997 ; exposition : Musée d'Orsay / Musée des Augustins, Paris / Toulouse, 6 octobre 1997–4 janvier 1998 / 2 février–4 mai 1998.

Paris 1999

Dominique-Vivant Denon, L'oeil de Napoléon, éd. par Pierre ROSENBERG, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1999 ; exposition : Musée du Louvre, Paris, 20 octobre 1999–17 janvier 2000.

GASTINEL-COURAL, Chantal, «Denon et la Manufacture des Gobelins», pp. 317–321.

Paris / St. Louis / Boston 2007

L'aigle et le papillon. Symboles des pouvoirs sous Napoléon 1800–1815, éd. par Odile NOUVEL-KAMMERER, Les Arts Décoratifs, Paris, 2008 ; exposition : Musée des Arts décoratifs / St. Louis Art Museum / Museum of Fine Arts, Paris / St. Louis / Boston, 2 avril–5 octobre 2008 / 16 juin–16 septembre 2007 / 21 octobre 2007–27 janvier 2008.

Paris 2011

L'éclat de la Renaissance italienne. Tissages d'après Raphaël, Giovanni da Udine, Jules Romain, Éditions Faton, Dijon, 2011 ; série : *Dossier de l'art*, thématique n° 1 ; exposition : Galerie des Gobelins, Paris, 12 avril–24 juillet 2011.

PARRY 1983

PARRY, Linda, *William Morris textiles*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1983.

PARRY 1988

PARRY, Linda, *Textiles of the Arts and Crafts movement*, Thames and Hudson, New York, 1988.

PARRY 1996

PARRY, Linda, *William Morris*, H. N. Abrams, 1996.

PASSAVANT 1839–1858

PASSAVANT, Johann David, *Rafael von Urbino und Sein Vater Giovanni Santi*, F.A. Brockhaus, Leipzig, 1839–1858.

PASSAVANT 1860

PASSAVANT, Johann David, *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Édition française, refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur sur la traduction de M. Jules Luntzeschutz, revue et annotée par M. Paul Lacroix, Vve J. Renouard, Paris, 1860.

PEPPER 1984

PEPPER, D. Stephen, *Guido Reni. A Complete Catalogue of his works with an introductory text*, Phaidon, Oxford, 1984.

PERATE 1907

PERATE, A., « Les Salons de 1907 », dans : *La Gazette des Beaux-arts*, Tome 37, juin 1907, p. 450.

PÉRATHON 1862

PÉRATHON, Cyprien, *Notice sur les manufactures de tapisseries d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde*, Impr. de Chapoulaud, Limoges, 1862.

PÉRATHON 1884

PÉRATHON, Cyprien, «L'apprentissage dans l'ancienne manufacture de tapisseries d'Aubusson», dans : *La Réforme sociale fondée par Le Play*, 4^e année, t. VIII, Paris, septembre 1884, pp. 274–278.

- PÉRATHON 1894
PÉRATHON, Cyprien, *Essai de catalogue descriptif des anciennes tapisseries d'Aubusson et de Felletin*, Impr. Librairie limousine, Limoges, 1894.
- PHILLIPS 1994
PHILLIPS, Barty, *Tapestry*, Phaidon, Londres, 1994.
- PLÉDY 1925
PLÉDY, Lucien, « Les tapisseries du Palais de Justice de Rennes. Une conférence de M. Plédy, premier président de la Cour d'Appel », dans : *Le Rennais*, 1 février 1925, s.p.
- PLUYS 1938–1947
PLUYS, Romain, «De tapijtweverij», dans : *Mechelen de Heerlijke*, éd. par Robert FONCKE, Plantin, Malines, 1938–1947, pp. 626–632.
- POIRIER 1987
POIRIER, Maurice George, «The Disegno-Colore Controversy Reconsidered», dans : *Explorations In Renaissance Culture*, éd. par Frances MALPEZZI, Arkansas State University, 1987, pp. 52–86 ; série : *Explorations In Renaissance Culture*, 13.
- PRADIER 2015
PRADIER, Elodie, *Jean-Baptiste Oudry et la Tapisserie*, sous la direction de Pascal –François BERTRAND, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux 3, soutenue le 27 novembre 2015 ; dans le cadre de l'École doctorale Montaigne-Humanités (Bordeaux), en partenariat avec le Centre François-Georges Pariset (Pessac-Gironde), depuis octobre 2007.
- PURMALE s.d.
PURMALE, Zane, *Habiller le mur. Les relations entre la tapisserie et la peinture sous la III^e République*, sous la direction de Dominique JARRASSÉ, dans le cadre de Montaigne-Humanités, en partenariat avec Equipe d'accueil et de recherche en Histoire de l'Art, thèse en préparation à l'Université de Bordeaux 3.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1824
QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Ch. Gosselin, Paris, 1824.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1825
QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières. Architecture*, t. 3, Agasse, Paris, 1825.
- RAMBOSSON 1906
RAMBOSSON, Y., « Le Salon des Artistes Français », dans : *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1906, p. 319.
- RAMBOSSON 1907
RAMBOSSON, Y., « Le Salon des Artistes Français », dans : *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1907, p. 367.
- RANKE 1878
RANKE, Leopold von, *Zur Geschichte der italienischen Kunst*, Georg Stilke, Berlin, 1878.
- RANKE 1834–1836
RANKE, Leopold von, *Geschichte der Päpste. Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten*, Vienne, 1834–1836.
- RANSON- BITKER, GENTY et LE ROY. 1999
Paul Ranson 1861–1909. *Japonisme, Symbolisme, Art Nouveau. Catalogue raisonné*, éd. par Brigitte RANSON-BITKER, Gilles GENTY, Ladurie LE ROY, Éditions d'art, Somogy, Paris, 1999.
- RAPP BURI et STUCKY-SCHÜRER 2001
RAPP BURI, Anna et Monica STUCKY-SCHÜRER, *Burgundische Tapisserien*, Hirmer Verlag, München, 2001.
- RECHT 2008
Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle. Actes du colloque international, éd. par Roland RECHT, Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON, La documentation française, Paris, 2008.
- REINHARDT 1874
REINHARDT, Ursula, «La tapisserie feinte. Un genre de décoration du maniérisme romain au XVI^e siècle», dans : *Gazette de l'hôtel Drouot*, 84, novembre / décembre 1874, pp. 285–296.
- Rennes 2016
Les tentures du Parlement de Bretagne. Un décor oublié du Palais de Justice de Rennes, ouvrage collectif sous la direction de Guillaume KAZEROUNI, Snoek, Gand, 2016 ; catalogue d'exposition : Musée des Beaux-arts, Rennes, 26 février-7 mai 2016.
- ROBERT, BOURLOTON et COUGNY 1891
« Sallandrouze de Lamornaix », dans : *Dictionnaire des parlementaires français comprenant tous les Membres des Assemblées fran-*

- çaises et tous les Ministres français depuis le 1^{er} Mai 1789 jusqu'au 1^{er} Mai 1889, PLA-ZUY, éd. par Adolphe ROBERT, Edgard BOURLOTON & Gaston COUGNY, Boulotton, Paris, 1891, p. 257.
- ROCK 1870
ROCK, Daniel, *Textile Fabrics. A Descriptive Catalogue of the collection of church-vestments, dresses, silk stuffs, needle-work and tapestries forming that section of the Museum [South Kensington Museum]*, Chapman and Hall, Londres, 1870.
- Rodez 2000
Maurice Fenaille. *Les secrets d'un mécène*, éd. par Annie PHILIPPON, Annick BERGEON, Bruno PANAFIEU e.a., Musée Fenaille, Rodez, 2000 ; catalogue d'exposition, Musée Denys-Puench, Rodez, 31 mars–2 juillet 2000.
- RONCHAUD 1884
RONCHAUD, Louis de, *La tapisserie dans l'antiquité. Le Péplos d'Athènes. La décoration intérieure du Parthénon restituée d'après un passage d'Euripide*, J. Rouam, Paris, 1884.
- ROQUE 2009
ROQUE, Georges, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Gallimard, Paris, 2009.
«Chapitre II, Chevreul aux Gobelins», pp.56–63.
- ROSENBERG 1995
ROSENBERG, Martin, *Raphael and France. The artist as paradigm and symbol*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1995.
- Roubaix / Beauvais 2006
Pierre-Victor Galland (1822–1892). *Un Tiepolo français au XIX^e siècle*, Somogy éd d'art, Paris, 2006 ; exposition : La Piscine – Musée d'Art et d'Industrie André Diligent / Galerie nationale de la tapisserie, Roubaix / Beauvais, 1 juillet–17 septembre 2006 / 18 octobre 2006–28 janvier 2007.
- ROTOURS 1830
ROTOURS, François Mathieu Angot des, *Notice sur les Manufactures Royales réunies aux Gobelins considérées dans leur rapport avec la dotation de la couronne*, Imprimerie de Amb. Firmin Didot, Paris, 1830.
- ROUART 2008
ROUART, Sophie, *Braquenié et Roze : une relation d'une exceptionnelle longévité*, [manuscrit], Paris, 2008.
- RUBINSTEIN-BLOCH 1926–1930
RUBINSTEIN-BLOCH, Stella, *Catalogue of the collection of George and Florence Blumenthal*, New York, vol. 4, *Tapestries and furniture, mediaeval and renaissance*, A. Lévy, Paris, 1926–1930.
- Saint-Germain-en-Laye 1997
Paul Élie Ranson. *Du Symbolisme à l'Art Nouveau*, Éditions d'art Somogy, Paris, 1997 ; exposition : Musée départemental Maurice Denis 'Le Prieuré', Saint-Germain-en-Laye, 25 octobre 1997–25 janvier 1998.
- Saint-Louis 1906
Exposition internationale de Saint-Louis U.S.A. 1904. *Section française, Rapports des Groupes 38, 42, 43, 44, Groupe 43. Tapis, tapisseries et autre tissus d'ameublement*, M. Vermot, Paris, 1906.
- SAINT-PLACHEZ 1882
SAINT-PLANCHEZ, S. de, Musée du Louvre. *Galerie de Rubens, dite du Luxembourg, composée des vingt-quatre tableaux de la vie de Marie de Médicis gravés sur acier. Ouvrage accompagné d'un texte descriptif, anecdotique et critique sur Rubens, Henri IV, la reine Margot, Marie de Médicis*, G. Guérin, Paris, 1882.
- SAMOYAUULT 1987
SAMOYAUULT, Jean-Pierre, «L'ameublement des salles du Trône dans les palais impériaux sous Napoléon I^{er}», dans : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français année 1985*, F. De Nobelet, Paris, 1987, pp. 185–206.
- SCHEID et SVENBRO 1996
SCHEID, John et Jesper SVENBRO, *The Craft of Zeus. Myths of weaving and fabric*, traduit par Carol VOLK, Harvard University Press, Cambridge, 1996.
- Schleswig-Holstein 1959
Bildteppiche der Webschule in Scherrebek 1896–1902, Schloss Gottorf, Schleswig, 1959 ; exposition: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig-Holstein, 7 juin–26 juillet 1959.
- SCHNEIDER 2007
SCHNEIDER, Birgit, *Textiles prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*, Diaphanes, Zürich / Berlin, 2007.

- SCRANTON 1989
SCRANTON, Philip, *Figured Tapestry. Production, Markets and Power in Philadelphia Textiles*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989. [Réédition en 2002]
- SECREST 2004
SECREST, Meryle, *Duveen. A life in art*, Knopf, New York, 2004.
- SELIGMAN 1961
SELIGMAN, Germain, *Merchants of art. 1880–1960. Eighty years of professional collecting*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1961.
- SEMPER 1860
SEMPER, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, vol. 1, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1860.
- SHEARMAN 1972
SHEARMAN, John, *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, Phaidon, Londres, 1972.
- SILVER 2006
SILVER, Larry, *Hieronymus Bosch*, Hirmer Verlag, München, 2006.
- SIRAT 1998
SIRAT, Jacques, *Bracquenié. Créateur de textiles depuis 1823*, Alain de Gourcuff, Paris, 1998.
- SMEYERS 1992
SMEYERS, Maurits Armand Thiéry, *Apologie voor een geniaal zonderling*, Vrienden van de Leuvense stedelijke musea, Louvain, 1992 ; série : *Arca Lovaniensis artes atque historiae reserans documenta*, jaarboek 19–20.
- SMIT 2007
SMIT, Hillie, «Franse verfijning in de tweede gouden eeuw. Tapisserie in Nederlandse interieurs, ca. 1860–1900», dans : *Het Nederlandse binnenhuis gaat zich te buiten. Internationale invloeden op de Nederlandse woongecultuur*, Primavera Pers, Leiden, 2007 ; pp. 243–262, série : Leids kunsthistorische jaarboek, 14.
- SOIL 1892
SOIL, Eugène, *Les tapisseries de Tournai. Les tapissiers et les hautelisseurs de cette ville. Recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les produits des ateliers de Tournai*, Vasseur-Delmée / L. Quarré, Tournai / Lille, 1892.
- SOLIS-COHEN 1976
SOLIS-COHEN, Lita, «Tapestries are Bicentennial gift», dans : *Independent*, Long Beach, California, 17 novembre 1976, s.p..
- SOSSET 1989
SOSSET, Léon-Louis., *Tapiserie contemporaine en Belgique. Hedendaagse wandtapijten in België. Contemporary tapestries in Belgium. Zeitgenössische Bild-Teppichkunst in Belgien*, Éd. du Perron, Liège, 1989.
- SPIELMANN, BARTEN, BACH, e.a. 1979–2010
Die Jugendstil-Sammlung, Museum für Kunst und Geerbe Hamburg, éd. par Heinz SPIELMANN, Sigrid BARTEN, Uta BACH, Brigitte REUTER, e.a., 4 vols., Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1979–2010.
- STAMMLER 1889
STAMMLER, Jakob, *Die Burgunder Tapeten im historischen Museum zu Bern*, Huber, Bern, 1889.
- STANDEN 1973
STANDEN, Edith Appleton, «Tapisseries Renaissance, Maniéristes et baroques: nouveaux développements», dans : *Revue de l'Art*, 22, 1973, pp. 91–97.
- STANDEN 1985
STANDEN, Edith Appleton, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, 2 vols., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985.
- STEIN 1918
STEIN, Henri, «Jules Guiffrey», dans : *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXXIX, 1918, pp. 242–244.
- Strasbourg 1923
Les tapisseries de la tenture d'Artémise et sculpture moderne. Sixième exposition organisée par le Commissariat général de la République à Strasbourg, éd. par S. ROCHEBLAVE, Commissariat général de la République, Strasbourg, 1923 ; exposition : Palais du Rhin, Strasbourg, juin–septembre 1923.

STUCKY-SCHÜRER 2009

STUCKY-SCHÜRER, Monica, «Betty Kurth (1878–1948). Eine Pionierin der Kunstgeschichte», dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72, 2009, pp. 557–576.

Stuttgart 2001

Raffaël und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, éd. par Corinna HÖPER et Wolfgang BRÜCKLE, Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001 ; exposition : Staatsgalerie, Stuttgart, 26 mai–22 juillet 2001.

SULLY 1745

SULLY, Maximilien de Béthune, *Mémoires de Sully*, vol. 1, Londres, 1745 [édition originale de 1590, Livre III]

SULLY, Maximilien de Béthune, *Mémoires de Sully*, vol. 3, Londres, 1745 [édition originale de 1598, Livre I]

SULLY, Maximilien de Béthune, *Mémoires de Sully*, vol. 3, Londres, 1745 [édition originale de 1599, Livre XI]

SULLY, Maximilien de Béthune, *Mémoires de Sully*, vol. 4, Londres, 1745 [édition originale de 1602, Livre XIII]

SULLY, Maximilien de Béthune, *Mémoires de Sully*, vol. 6, Londres, 1745 [édition originale de 1607, Livre XXIV]

Taichung / Taipei / Malines 1989

Cinq siècles de tapisseries flamandes / Vijf eeuwen Vlaamse wandtapijtkunst, éd. par I. VAN TICHELEN et Guy DELMARCEL, Van In, Lier, 1989 ; exposition : Taiwan Museum of Art / National Museum of History / Refugie Abdij van Tongerlo, Taichung / Taipei / Malines, 25 juin–6 août 1989 / 12 août–31 août 1989 / 30 septembre–20 novembre 1989.

Tel Aviv 1963

La tapisserie française du XIV^e siècle à nos jours, s.n., Tel Aviv, 1963 ; exposition : Musée de Tel Aviv, Pavillon Dizengoff, Tel Aviv, mars 1963.

THOMSON 1973

THOMSON, William George, *A History of Tapestry from the Earliest Times until the Present Day*, East Ardsley, Londres, 1973 [première édition 1906]

THOMSON 1980

THOMSON, Francis Paul, *Tapestry. Mirror of History*, David & Charles, Newton Abbot / Londres, 1980.

«Chapter XVII. Sketch of tapestry-weaving in Flanders, Germany and England from 1700 until the present day», pp. 471–500.

THUILLIER et FOUCART 1969

THUILLIER, Jacques et Jacques FOUCART, *Rubens. La Galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, Laffont, Paris, 1969.

Trenton 1985

From American Looms. Scheuer Tapestry Studio, New Jersey State Museum, Trenton, 1985 ; exposition : New Jersey State Museum, Trenton, 9 mars–28 avril 1985.

TROW'S 1925

TROW'S, *New York City Directory, date 1925, Classified Business Directory. Boroughs of Manhattan and Bronx*, R. L. Polk & Co's, New York, 1925.

URBONIENÉ 2006

URBONIENÉ, Regina, «Geets, Willem», dans : *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 51, K. G. Saur, München / Leipzig, 2006, pp. 4–5.

VAISSE 1965

VAISSE, Pierre, «Sur la tapisserie contemporaine», dans : *Information d'Histoire de l'Art*, n° 2, 1965, pp. 61–73.

VAISSE 1973

VAISSE, Pierre, «La querelle de la Tapisserie au début de la III^e République», dans : *Revue de l'art*, 22, 1973, pp. 66–86.

VAISSE 1975

VAISSE, Pierre, «Le conseil supérieur de perfectionnement des manufactures nationales sous la Deuxième République», dans : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français année 1974*, F. De Nobele, Paris, 1975, pp. 153–171.

Valence 2004

Paul Ranson 1861–1909, Éditions d'art Somogy, Paris, 2004 ; exposition : Musée de Valence, Valence, 30 juin–17 octobre 2004.

VALLANCE 1897

VALLANCE, Aymer, *William Morris. His Art, His Writings, and His Public Life. A Record*, George Bell and sons, Londres, 1897.

VALLANCE 1988

VALLANCE, Aymer, *The Art of William Morris*, Dover, New York, 1988 [reproduction de VALLANCE 1897].

VAN BALBERGHE 1952

VAN BALBERGHE, Jozef, *De Kunsttapijtweverij te Mechelen, 1. Algemeenbeden. Te Mechelen tot 1800. Te Mechelen na 1800, 2. De firma «Braquenié et Cie» met lijst van door haar vervaarigde tapijtwerken*, 2 vols., 18, 2, Malines, 1952.

VAN DOORSLAER 1925

VAN DOORSLAER, Georges, *La fabrication de tapisseries artistiques à Malines*, E. Secellé, Anvers, 1925; extrait des *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 1925.

VANHAECKE 2005

VANHAECKE, Wim, *De familie Descantons de Montblanc (1834–1924). De macht van een adellijke familie in de negentiende eeuw*, mémoire de master non publié, Université catholique de Louvain, Louvain, 2005.

VAN HAMMÉE 1897

VAN HAMMÉE, Antoine, *Musée royaux des arts décoratifs et industriels. Parc du Cinquantenaire. Section de la Peinture décorative. Catalogue officiel dressé par Ant. Van Hammée, conservateur de la section revu et approuvé par le Comité de Surveillance de la Section*, Imprimerie Van Assche & Cie, Bruxelles, 1897.

VAN PUYVELDE 1961

VAN PUYVELDE, Leo, «Vlaamse Tapijtwevers in Engeland», dans : *Revue Belge d'archéologie et d'Histoire de l'art*, 30, 1-2-3-4, 1961, pp. 199–208.

VAN YPERSELE DE STRIHOU 1970

VAN YPERSELE DE STRIHOU, Anne et Paul, *Laken. Een huis voor keizer en koning*, Arcade, Bruxelles, 1970.

VAN YSSELSTEYN 1936

VAN YSSELSTEYN, Gerardina Tjaberta, *Geschiedenis der Tapijtweverijen in de Noordelijke Nederlanden. Bijdrage tot de geschiedenis der kunstnijverheid*, 2 vols., Leidsche uitgeversmaatschappij, Leiden, 1936.

VASARI 1810

VASARI, Giorgio, *Vite de' pio' eccellenti pittori scultori e architetti*, vol.8, Società Tipografica de' classici italiani contrada di s. Margherita, Milan, 1810.

VASARI 1842

VASARI, Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, traduit par Léopold LECLANCHÉ, vol. 8, Just Tessier, Oaris, 1842.

VERGNETTE 2000

VERGNETTE, François de, *Jean-Paul Laurens (1838–1921) ; peintre d'histoire*, A.N. R. T. Université de Lille III, Lille, 2000.

VERLET, JANNEAU et WEIGERT 1947

VERLET, Pierre, Guillaume JANNEAU et Roger-Armand WEIGERT, *La tapisserie*, Éditions du chêne, Paris, 1947.

VERLET, FLORISOONE, e.a. 1965

VERLET, Pierre, Michel FLORISOONE, e.a., *Das grosse Buch der Tapisserie*, Econ-Verlag, Vienne, 1965.

VERLET e.a. 1977

VERLET, Pierre, e. a., *The book of Tapestry. History and Technique*, Vendôme Press, New York, 1977.

VERMEULEN, Kris, «Willem Geets», dans : *Kunst in de wandelgangen. Het onbekende patrimonium van de Senaat*, Racine / Lannoo, Bruxelles / Tielt, 2006, p. 46.

VERMS 1957

VERMS, Pierre, *Tapisseries de Jean Lurçat 1939–1957*, Belvès, Dordogne, 1957.

VÉRON 1874

VÉRON, Eugène, «Qu'est-ce que c'est Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie» ; dans : *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 20 septembre et 3 octobre 1874.

VERSCHEURE 1988

VERSCHEURE, Silvère, «Ingelmunsterse tapijten (1856–1914)», dans : *Heemkundige Kring Den Hert Ingelmunster*, n°18, année 9, décembre 1988, pp. 111–113.

VIALLET, SALET et SOUCHAL 1971

VIALLET, Nicole, Francis SALET et Geneviève SOUCHAL, *Tapisserie. Méthode et vocabulaire*, Impr. Nationale, Paris, 1971 ; série : *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Principes d'analyse scientifique*, XV.

Vianden 1995

Vlaamse wandtapijten. Vijf eeuwen traditie, éd. par Guy DELMARCEL et An VOLCKAERT, Stichting De Wit, Malines, 1995 ; exposition : Kasteel van Vianden, Vianden, 15 septembre–29 octobre 1995.

VOLCKAERT, An, «Het wandtapijt na het Ancien Régime. Een tastend zoeken naar vernieuwing in België»

VIERHAUS 1987

VIERHAUS, Rudolf, «Leopold von Ranke. Geschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Kunst», dans : *Historische Zeitschrift*, 244, 2, 1987, pp. 285–298.

VIOLLET-LE-DUC 1980

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'époque carolingienne à la Renaissance*, vol. 1, Librairie centrale d'architecture, Paris, 1980. [première édition 1873]

VISSER 1959

VISSER, Fr., «Restauraties van 17^e en 18^e eeuwse wandtapijten en de daarbij verworven ervaringen en inzichten toegelicht aan de hand van de restauraties van drie dezer tapijten, uitgevoerd door de Werkplaats tot herstel van antieke textiel te Haarlem», dans : *Het berfstij van de Vlaamse Tapijtkunst*, éd. par Roger-Armand WEIGERT, Paleis der Academiën, Bruxelles, 1959, pp. 191–205. [cf. WEIGERT 1959]

VITTET 2012

VITTET, Jean, « La Vierge au poisson, une rare tapisserie des Gobelins du XIX^e siècle », dans : *Vallée de la culture*, n° 6, décembre 2012, p. 15.

VITTET et BREJON DE LAVERGNÉE 2010

VITTET, Jean et Arnaud BREJON DE LAVERGNÉE, *La collection de tapisseries de Louis XIV*, Faton, Dijon, 2010.

VOCHTEN 1985

VOCHTEN, Muriel, *Studie van de weefkunst en tapijtschool van het H.-Hartinstituut, Heverlee*, mémoire de licence non-publié, Université catholique de Louvain, Hoepertingen / Louvain, 1986.

WAAGEN 1860

WAAGEN, Gustav Friedrich, *Die Cartons von Raphael in besonderer Beziehung auf die nach denselben gewirkten Teppiche in der Rotunde des königlichen Museums zu Berlin*, Schroeder, Berlin, 1860.

WAUTERS 1878

WAUTERS, Alphonse, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de Haute et de Basse-Lice*, Impr. Baersoen, Bruxelles, 1878.

WAUTERS 1882

WAUTERS, Alphonse, *Les tapisseries historiées à l'Exposition nationale belge de 1880*, Hayez, Bruxelles, 1882.

WAUTERS 1890

WAUTERS, Alphonse, «Tapisseries historiées», dans : *Les Merveilles de l'Art Ancien en Belgique ou l'art ancien à l'exposition nationale de 1880*, éd. par Jean Baptiste CAPRONNIER, C. PICQUÉ, Alexandre PINCHART, Chan. REUSENS, Ch. RUELENS, E. VANVINKEROY, Alphonse WAUTERS, G. VERMEERSCH, L. DOMMARTIN et M. KUFFERATH, Librairie universelle de Vve J. Rozez, Bruxelles, 1890 [nouvelle édition], pp. 209–240.

WAUTERS 1998

WAUTERS, J., *Georges De Geetere*, Koninklijke geschied- en oudheidkundige kring, Halle, 1998 ; série : *Hallensia. Trimestrieel bulletin van de koninklijke geschied- en oudheidkundige kring van Halle*, 3–4.

WAUTERS 1999

WAUTERS, J., *Georges De Geetere*, Koninklijke geschied- en oudheidkundige kring, Halle, 1999 ; série : *Hallensia : Trimestrieel bulletin van de koninklijke geschied- en oudheidkundige kring van Halle*, 1.

WASSERMAN 1869

WASSERMAN, W., *Special catalogue of the Royal Museums at Berlin. A. The Old museum. A manual for visitors ... with special regard to the Picture Gallery, B. The New Museum ... with an appendix containing other remarkable picture-galleries, etc.*, R. Heidemann & Co, Berlin, 1869.

WEDDIGEN 1999

WEDDIGEN, Tristan, «Tapisseriekunst unter Leo X. Raffaels 'Apostelgeschichte' für die Sixtinische Kapelle», dans : *Hochrenaissance im Vatikan 1503–1534*, éd. par Francesco BURANELLI e.a., Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1999, pp. 268–284 ; exposition : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1 décembre 1998–11 avril 1999 ; série : *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, t. 1.

WEIGERT 1931

WEIGERT, Roger-Armand, *Un atelier de tapissiers français à Berlin au début du XVIII^e siècle*, s.n., Paris, 1931.

WEIGERT 1956

WEIGERT, Roger-Armand, *La tapisserie française*, Impr. Larousse, Paris, 1956 ; série : *Arts, styles et techniques*.

WEIGERT 1959

Het berfstij van de Vlaamse tapijtkunst / La tapisserie flamande aux XVII^e et XVIII^e siècles, éd. par Roger-Armand WEIGERT, Paleis der Academiën, Bruxelles, 1959 ; conférence internationale, 8–10 octobre 1959.
[cf. VISSER 1959]

WEIGERT 1962

WEIGERT, Roger-Armand, *French Tapestry*, Faber and Faber, Londres, 1962.

WEIGERT 1964

WEIGERT, Roger-Armand, *La tapisserie et le tapis en France*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.

WELLS 2014

WELLS, K.L.H., « Rockefeller's Guernica and the collection of modern copies », dans : *Journal of the History of Collections*, Oxford University Press, 2014.

WIELANT et MONBALLYU 1995

WIELANT, Philips et Jos MONBALLYU, *Corte instructie in materie criminele*, Koninklijke academie voor Wetenschap, Letteren en Schone Kunsten van België, Bruxelles, 1995. dans : *Verzameld werk/Wielant, Philips*, 1.

WILDENSTEIN 1984

WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné, IV, 1899–1926, Peintures*, La Bibliothèque des arts, Lausanne / Paris, 1984.

WOLDBYE 2006

WOLDBYE, Vibeke, *European Tapestries, 15–20th Century. Catalogue of the Collection of the Danish Museum of Art & Design*, Danish Museum of Art & Design, Copenhagen, 2006.

Ypres 1987

Wandtapijten van Ingelmunster, éd. par Els MARÉCHAL, s.n., Ieper, 1987 ; exposition : Ieper, été 1987.

ZIESCH 1913

ZIESCH, Wolfgang, *Anleitung zur sachgemässen Behandlung echter Gobelins (Kunst-Handwebereien)*, Berliner Gobelin-Manufaktur, Berlin, 1913.

ZREBIEC 1980

ZREBIEC, Alice Maria, *The American Tapestry Manufactures : Origins and Development, 1893 to 1933*, thèse non publiée, New York University, New York, 1980.

ZREBIEC 2000

ZREBIEC, Alice M., *Conquest and Glory. Tapestries Devoted to Louis XIV in the Collection of the Speed Art Museum*, Speed Art Museum, Louisville, 2000.

IV. Illustrations

Culture collection fr : http://www.culture.fr/fr/sections/collections/moteur_collections

Réunion des Musées nationaux (RMN) : <http://www.rmnm.fr/>

Base Archim : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/accueil.html>

Enluminures Culture fr : www.enluminures.culture.fr

Roger Viollet : <http://www.roger-viollet.fr/accueil.aspx>

Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Institut royal du Patrimoine artistique (KIKIRPA) :

<http://www.kikirpa.be/NL/45/30/Online+fototheek.htm>

Museum of Fine Arts, Boston : <http://www.mfa.org/collections>

The Getty Research Institute – Photo Study Collection : <http://piprod.getty.edu/starweb/psc/servlet.starweb>

Corsair, Pierpont Morgan Library, New York : <http://corsair.morganlibrary.org>

The Metropolitan Museum of Art, New York : http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/

Bibliothèque des arts décoratifs, Paris – Albums Maciet : <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/collection-maciet-series>

Victoria and Albert Museum, Londres : <http://collections.vam.ac.uk/>

Museo Nacional del Prado, Madrid : <http://www.museodelprado.es/coleccion/>

National Trust Collections : <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/results?SearchTerms=tapestry#>

V. Bibliothèques

Archives nationales, Paris : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm>

Institut national d'histoire de l'art, Paris : http://catalogue.inha.fr/loris/jsp/system/win_main.jsp

Bibliothèque nationale de France, Paris :

http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_simple.jsp?nouvelleRecherche=O&nouveaute=O&host=catalogue

Bibliothèque des arts décoratifs, Paris : <http://www.bibliothequedesartsdecoratifs.com/consultation2/consultation.html>

The Getty Research Institute, Los Angeles : <http://piprod.getty.edu/starweb/psc/servlet.starweb>

Watsonline. Thomas J. Watson Library. The Metropolitan Museum of Art, New York : <http://library.metmuseum.org/screens/opacmenu.html>
Libisnet-KULeuven, Belgique : http://opac.libis.be/F/RB274DLVX67L7CLIKYKHPS2AFNPBV98QCKQ53XRE91H9YEIDHY-14215?func=find-b-0&CON_LNG=DUT&local_base=OPAC01+&pds_handle=GUEST&calling_system
Worldcat : <http://www.worldcat.org/>
Zentralbibliothek Zürich, Suisse : <http://www.zb.unizh.ch/>

VI. Publications en ligne

Gallica. Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/>
Google books : <http://books.google.com/>
Hathi Trust Digital Library : <http://www.hathitrust.org/>
Internet Archive : <http://www.archive.org/>
Jstor : <http://www.jstor.org/>
La bibliothèque numérique de l'INHA : <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/>
Le conservatoire numérique des Arts & Métiers : <http://cnum.cnam.fr/>
Studies in Western Tapestry : <http://www.studiesinwesterntapestry.net/>
The New York Times : <http://query.nytimes.com/search/>



Avis aux lecteurs

I. Lieux de production de tapisseries au XIX^e siècle

Les points rouges dans chaque pays indiquent les lieux de production de tapisseries au XIX^e siècle. Cette étude se concentre néanmoins principalement sur la production en France et en Belgique.

Allemagne	Berlin	Scherrebeek				
Angleterre	Merton Abbey	Windsor				
Belgique	Ingelmunster	Malines				
Espagne	Madrid	Barcelona				
États-Unis	New York					
France	Aubusson	Beauvais	Champfleur	Felletin	Paris	Neuilly
Italie	Rome					
Japon						
Russie	Saint-Pétersbourg					

II. Traductions

J'ai choisi d'utiliser les traductions françaises pour quelques villes et institutions dont l'appellation en néerlandais est plus habituelle. (ci-dessous) Une traduction française est d'ailleurs utilisée pour tous les pays, les villes et les artistes pour lesquels existe une traduction courante comme Londres pour London, ou Pierre Paul Rubens pour Pieter Paul Rubens.

Anvers : Antwerpen
Audenarde : Oudenaarde
Bruges : Brugge
Courtrai : Kortrijk
Enghien : Edingen
Héverlé : Heverlee
Louvain : Leuven
Malines : Mechelen
Roulers : Roeselare
Tournai : Doornik⁹
Université Catholique de Louvain : Katholieke Universiteit Leuven

III. Terminologie technique¹⁰

Carton : œuvre (souvent peinte) à l'échelle 1:1 qui sert de modèle pour tisser la tapisserie. Il est exécuté par un cartonnier. Au XIX^e siècle, le modèle était souvent un vrai tableau : par exemple : la tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis* est tissée directement d'après les tableaux originaux de Pierre Paul Rubens

Chaîne : ensemble de fils non-colorés (souvent en laine, en coton ou autre) tendus entre les ensouples. Elle est couverte de fils de trame de couleur qui, à la fin du tissage, la recouvrent entièrement. (dans la plupart des tapisseries)

Trame : ensemble de fils colorés (souvent en laine, en soie, en or ou en argent) qui sont tissés entrelacés avec les fils de chaîne. À la fin du tissage, elle couvre l'ensemble de la chaîne. (dans la plupart des tapisseries)

Haute lisse : la tapisserie est tissée sur un métier dont les fils de chaîne sont tendus verticalement

Basse lisse : la tapisserie est tissée sur un métier dont les fils de chaîne sont tendus horizontalement

Tenture : une série de tapisseries qui appartiennent à une même iconographie générale. Chaque tapisserie raconte un épisode de l'iconographie générale : par exemple : la tenture de l'*Histoire de Marie de Médicis* comporte treize tapisseries, chacune d'elles illustrant une partie de l'histoire de Marie de Médicis

Annexes

Annexe 1 Annexe générale



Cette annexe générale a pour but de donner quelques aperçus chronologiques afin de repérer plus facilement les différents régimes politiques français et belges du XIX^e siècle et les personnes mentionnées dans le corps de cette étude, également celles actives hors du XIX^e siècle, par rapport à leurs prédécesseurs et successeurs. Les dates sont parfois approximatives et ne sont données que pour fixer une chronologie.

Liste des régimes politiques en France au XIX^e siècle

1789–1795	La Révolution : Louis XVI
1792–1804	La I ^{re} République
- 1792–1795	La Convention nationale
- 1795–1799	Le Directoire
- 1799–1804	Le Consulat
1804–1814	Le Premier Empire - Napoléon I ^{er} Bonaparte
1814–1830	La Restauration
- 1 avril–2 mai 1814	Gouvernement provisoire
- 2 mai 1814–19 mars 1815	Louis XVIII
- 20 mars–22 juin 1815	Cent-Jours : Napoléon I ^{er}
- 22 juin–7 juillet 1815	Commission Napoléon II
- 9 juillet 1815–septembre 1824	Louis XVIII
- 16 septembre 1824–juillet 1830	Charles X
1830–1848	La Monarchie de Juillet - Louis-Philippe
1848–1852	La II ^e République
1852–1870	Le Second Empire - Napoléon III
1870–1940	La III ^e République

Liste des régimes politiques en Belgique au XIX^e siècle

1713–1789	Les Pays-Bas autrichiens – Habsbourg d'Autriche
1790	Les États-Belgiques-Unis
1791–1794	Les Pays-Bas autrichiens – Habsbourg d'Autriche
1795–1804	République française
1804–1814	Premier Empire – Napoléon I ^{er} Bonaparte
1815–1830	Royaume-Uni des Pays-Bas – Guillaume I ^{er} d'Orange
1830	Révolution belge et l'indépendance de la Belgique
1830–1865	La Belgique – Monarchie – Léopold I ^{er}
1865–1909	La Belgique – Monarchie – Léopold II
1909–1934	La Belgique – Monarchie – Albert I ^{er}

Liste des surintendants des Bâtiments du Roi, les Listes Civiles et les ministères chargés de la Manufacture des Gobelins du XVII^e au XX^e siècles¹¹

Sous l'Ancien Régime, la Manufacture des Gobelins est soumise à des Surintendants et à des Directeurs des Bâtiments du Roi

1662–1683	Jean-Baptiste Colbert (1619–1683)
1683–1691	François-Michel Le Tellier, marquis de Louvois (1641–1691)
1691–1699	Édouard Colbert, marquis de Villacerf de Payens (1628–1699)
1699–1708	Jules-Hardouin Mansart (1646–1708)
1708–1736	Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, le Duc d'Antin (1665–1736)
1737–1745	Philibert Orry (1689–1747)
1745–1751	Charles-François Paul Le Normant de Tournehem (1684–1751)
1751–1773	Abel-François Poisson de Vandières, Le marquis de Marigny (1727–1781)

1773–1774 Joseph Marie L'abbé Terray (1715–1778)
1774–1793 Charles Claude Flahaut de La Billarderie, le comte d'Angiviller (1730–1809)

Au XIX^e siècle, la Manufacture des Gobelins est soumise à la liste civile et des ministères

Sous la Révolution

26 mai 1791 Liste civile
10 août 1792–mars 1794 Ministère de l'Intérieur

- Jean-Marie Roland de la Platière (1734–1793) (ministre de l'Intérieur : 10 août 1792–23 janvier 1793)
- Pierre Antoine Noël Bruno, comte Daru (1767–1829)
- Ambroise-Polycarpe, duc de La Rochefoucauld-Doudeauville (1765–1841)
- Baron Charles Delaitre (1776–1838) Chaptal

Sous la Convention nationale

Avril 1794–1795 Douze Commissions exécutives

Sous le Directoire

1795–1804 Ministère de l'Intérieur

- Charles Lucien Jules Laurent Bonaparte (1775–1840), jeune frère de Napoléon I^{er}
- Bonaparte

Sous le Premier Empire

Mai 1804–avril 1814 Civile sous la direction d'Intendants Généraux

- Charles-Pierre Claret, comte de Fleurieu (1738–1810) (Intendant générale : 1804)
- Pierre-Antoine Bruno Daru (1767–1829) (Intendant générale : 1805–1811)
- Jean-Baptiste Nompère de Champagny (1756–1834) (Intendant générale : 1811–1814)

Sous la Restauration

1814 Commissaire provisoire

- Claude-Edouard-Philippe, baron Mounier

1814–1815 Ministère de la Maison du Roi Louis XVIII
Cent-jours Liste civile sous la direction de l'Intendance générale

1815–1830 Ministère de la Maison du Roi Louis XVIII + Charles X

- Le duc de Blancas d'Aulps
- Jules, comte de Pradel (1782–1857)
- Bernard Law, marquis de Lauriston
- Michel, duc de la Rochefoucauld-Doudeauville, père
- Sosthène, vicomte de la Rochefoucauld, fils

Sous la Monarchie de Juillet

1830–1848 Liste civile sous la direction des Intendants généraux

- Camille, comte de Montalivet
- Agathon, baron Fain
- Pierre-Marie Taillepiéd, comte de Bondy
- Camille, comte de Montalivet

Sous la II^e République

1848–1852 Ministère de l'Agriculture et du Commerce

- 12 ministres

Sous le Second Empire

1852–1870 Ministère de la Maison de l'Empereur

- François-Xavier, comte de Casabianca
- Achille Fould
- Jean-Baptiste-Phil. Vaillant

Sous la III^e République

1870–1940 Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts
- Secrétaires d'État aux Beaux-Arts

Liste des administrateurs/directeurs de la Manufacture des Gobelins et de Beauvais du XVII^e au XX^e siècle

Manufacture des Gobelins (fondée en 1662 par édit royal)

Sous l'Ancien Régime

1662–1690	Charles Le Brun (1619–1690), premier peintre du roi
1690–1695	Pierre Mignard (1612–1695), premier peintre du roi
1699–1735	Robert de Cotte, (1656–1735), architecte
1735–1747	Jules Robert de Cotte, fils, (1683–1767), architecte
1747–1755	Jean-Charles Garnier de l'Isle (1697–1755), architecte
1755–1780	Jacques Germain Soufflot (1713–1780), architecte
1781–1789	Jean Baptiste Marie Pierre (1714–1789), premier peintre du roi

Au moment de la Révolution française

1789–1792 Charles-Axel Guillaumot (1730–1807), architecte, inspecteur des carrières

La Convention nationale (1792–1795)

1792–novembre 1793	Jean Audran (?–1824), ancien chef d'atelier
Novembre 1793–avril 1795	Augustin-Louis Belle (1757–1841), peintre

Sous le Directoire (1795–1799)

17 avril 1795–24 juin 1795 Jean Audran (?–1824), réintégré pour 2 mois

Sous le Consulat (1799–1804)

Juin 1795–7 octobre 1807 Charles-Axel Guillaumot (1730–1807), réintégré

Sous le Premier Empire

Octobre 1807–avril 1810 Prosper-Hector Chanal, chef de division au ministère de l'Intérieur, Intendance générale de la Maison de l'Empereur, directeur par intérim

Sous la Restauration (1814–1830)

Avril 1810–mai 1816	Anicet-Charles Gabriel Lemonnier (1743–1824), peintre d'histoire
Mai 1816–août 1833	Le baron François-Mathieu Angot des Rotours (1768–1858), ancien officier supérieur d'artillerie

Sous la Monarchie de Juillet (1830–1848)

Août 1833–mars 1848 Gaspard Lavocat (1794–1860), ancien officier

Sous la II^e République (1848–1852)

Mars 1848–septembre 1850 Pierre-Adolphe Badin (1805–1877), peintre (directeur de Beauvais)

Sous le Second Empire (1852–1870)

Septembre 1850–mai 1860–1871	Antoine-Louis Lacordaire, né Adrien-Léon (1803–1892 ?), architecte et ingénieur (directeur des Gobelins et de la Savonnerie)
Mai 1860–juin 1871	Pierre-Adolphe Badin (1805–1877), réintégré

Sous la III^e République (1870–1940) et le Régime de Vichy (1940–1944)

1 juillet–31 octobre 1871	Michel-Eugène Chevreul (1786–1889), membre de l'Institut, directeur des teintures, administrateur par intérim
Novembre 1871–mars 1885	Alfred Darcel (1818–1893), ingénieur civil, attaché à la conservation du Musée des Souverains
Mars 1885–février 1893	Édouard Gerspach (1833–1906), connaisseur en céramique et verrerie, chef du bureau des Manufactures
Mars 1893–janvier 1908	Jules Maire Joseph Guiffrey (1840–1918), juriste, paléographe, archiviste
Février 1908–1926	Gustave Geffroy (1855–1926), journaliste, critique d'art, écrivain
1926–1932	Eugène Planes
1932–1937	François Carnot (1872–1960)

Manufacture de Beauvais (fondée le 5 août 1664 par édit royal)¹²

1664–1678	Louis Hinart (?–1697), marchand de tapisserie, maître-tapissier et entrepreneur à Paris, originaire de Beauvais
1678–1684	Jean-Baptiste Hinart (1640–?), fils de Louis Hinart
1684–1705	Philippe Béhagle (1641–1705), tapissier originaire d'Audenarde
1705–1708	Anne Van Heuven, veuve de Philippe Béhagle
1708–1714	Philippe Béhagle, fils de Philippe Béhagle, père
1711 ?–1722	Frères Pierre et Etienne Filleul, secrétaire du Roi (Pierre)
1722–1734	Noël-Antoine Mérou, entrepreneur de la manufacture de sampiternes
1734–1753	Nicolas Besnier (1686–1754), orfèvre
1734–1753	Jean-Baptiste Oudry (1686–1755), peintre
1753–1779	André-Charlemagne Charron (1711–1787), tapissier
1780–1794	De Menou, marchand tapissier à Aubusson

Sous le Directoire (1795–1799)

1794–1800	Jean-Claude Camousse, provisoirement. ancien inspecteur, peintre de la manufacture
-----------	--

Sous le Consulat (1799–1804)

1800–	Antoine-Michel Huet, administrateur des manufactures sous l'Ancien Régime
-------	---

[1825 La basse lisse est renvoyée à la Manufacture de Beauvais]

Sous la II^e République (1848–1852)

1850–1871	Pierre-Adolphe Badin (1805–1877)
-----------	----------------------------------

Sous le Second Empire (1852–1870)

1850–1871	Pierre-Adolphe Badin (1805–1877)
-----------	----------------------------------

Sous la III^e République (1870–1940)

1876–	Jules-Pierre-Michel Diéterle (1811–1889)
1–	Jules Badin (1843–1919)
1917–1935	Jean Ajalbert (1863–1947), ancien avocat, journaliste et homme de lettres, conservateur de Malmaison

Le Mobilier national et les manufactures d'État

Le 1^{er} janvier 1936, la Manufacture de Beauvais est rattachée au Mobilier national et gérée par une administration générale dont dépendront également, à partir du 11 février 1937, les Manufactures des Gobelins et de la Savonnerie et à partir de 1941–1944, la manufacture de Sèvres. Les personnes nommées ci-dessous ont comme titre de fonction «administrateur général du Mobilier national et des Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, à Paris».¹³

1937–1944	Guillaume Janneau (1887–1968)
-----------	-------------------------------

Sous le gouvernement provisoire de la République française (1944–1946)

1944–1950 Georges Fontaine

Sous la IV^e République (1946–1958)

1950–1960 Henri Gleizes (1914–2000)

Sous la V^e République (1958–aujourd'hui)

1960–1963 Michel Florisoone (1904–1973)

1963–1991 Jean Coural (1925–2001), archiviste paléographe, historien de l'art et conservateur de Musée

1991–1994 Raymond Lachat (1941–?)

1994–2003 Jean-Pierre Samoyault

2003– à présent Bernard Schotter

- Arnauld Brejon de Lavergnée (1945-), historien d'art, ancien directeur du Palais des Beaux-arts de Lille; ancien conservateur général du patrimoine et directeur des collections du Mobilier national
- Christiane Naffah-Bayle, conservateur général du patrimoine et directeur des collections du Mobilier national
- Hervé Barbaret, directeur général du Mobilier national

Liste des directeurs artistiques et inspecteurs de la Manufacture des Gobelins et de Beauvais

Directeurs artistiques

1699–1735 Robert de Cotte (1656–1735), Premier architecte du Roi, Directeur de l'Académie royale d'architecture
1731–1735 Jean-Baptiste Oudry (1686–1755), peintre du Roi
1753–1770 François Boucher (1703–1770), Premier peintre du Roi
1771–1775 Noël Hallé (1711–1781), peintre

Inspecteurs

1699–1718 Mathieu
1719–1755 Charles Chastelain (1672–1755), peintre
1755–1806 Clément Belle (1722–1806), peintre
1806–1816 Augustin-Louis Belle (1757–1841), peintre
4 mai 1816–1827 Louis Cassas (1756–1827), peintre
1 janvier 1821–1848 Henry-François Mulard (1769–1850), peintre
1850–1851 Sébastien Cornu (1804–1870), peintre
1851–1872 Charles-Louis Müller (1815–1895), peintre
1873–1877 Diogène-Ulysse-Napoléon Maillart (1840–1926), peintre
1877–1892 Pierre-Victor Galland (1822–1892), peintre

Liste des chefs d'atelier de la Manufacture des Gobelins de 1662 jusqu'à leur suppression en 1792¹⁴

1662–1668 Jean Jans, père (vers 1618–1668) (Hautelisse) (vient de l'atelier d'Hippolyte de Comans)
1663–1670 Henry Laurent (vers 1624–1669) (Haute lisse) (vient des ateliers des Galeries du Louvre)
1663–1700 Jean Lefebvre, père (vers 1622–1700) (Haute lisse)
1663–1714 Jean De la Croix, père (vers 1628–1712) (Basse lisse) + Lenfant (Basse lisse) ? (viennent des ateliers de Maincy)
1663–1699 Jean Le Féline, père ?
1663–1693 Jean-Baptiste Mozin (?–1693) (Basse lisse)
1691–1731 Jean Jans, fils (vers 1645–1723) (Haute lisse)
1693–1737 Dominique De la Croix, fils (?–1737) (Basse lisse)
1693–1724 Souette/Jean Sauet ? (Basse lisse)
1693–1730 Jean De la Fraye (vers 1655–1730) (Basse lisse)
1697/99 ?–1736/49 Charles Lefebvre, fils (1668– ?) (Haute lisse)
1701 ?–1751 Etienne-Claude Le Blond (vers 1701–1751) (Basse lisse)
1703–1734 Louis-Ovis de la Tour (vers 1669–1734) (Haute lisse)
1730–1749 Mathieu Monmerqué (vers 1698–1749) (Basse lisse 1730–1736 ; haute lisse 1736–1749)
1733–1749/72 ? Michel Audran, père (vers 1700–1771) (Haute lisse)

1736–1788/1801	Pierre-François Cozette (1713–1801) (Basse lisse 1736–1749 ; haute lisse 1749–1788)
1749–1788	Daniel-Marie Neilson (?–1779) (Basse lisse)
1775–1779	Neilson, fils (Basse lisse)
1772–1792	Jean Audran, fils (Haute lisse) (directeur le 4 septembre 1792)
1788–1792	Michel-Henri Cozette, fils (1743 ?/1754–1822) (Basse lisse) (lissiers : Harland le Vieux (actif 1790–vers 1826), Abel Nicolas Sollier (actif 1790–1815), Charles Duruy (actif 1805–1850)

Liste des chefs d'atelier de la Manufacture des Gobelins et de Beauvais au XIX^e et XX^e siècles¹⁵

Haute lisse

Atelier unique

1801–1817	Michel-Henri Cozette, fils (1743 ?/1754–1822)
-----------	---

Atelier dédoublé

Premier atelier

1817–1827	Laforest, père, dit Limosin
1828–1850	Louis Laforest, fils

Second atelier

1817–1823	François Claude
10 janvier 1823–1850	Charles Duruy ¹⁶

Atelier unique

1850–1861	Louis Laforest, fils
1861–1871	Henri-Antoine Gilbert
1871–1875	Pierre Munier, père
1875–1889	F. Collin
1889–1906	François Munier, fils
1906–1914	Henri Félix
1914–1926	Eugène Hocheid
1927–1930	Léon Beauboeuf
1930–1934	Maurice Miguet
1934–1953	Georges Goré
1953–1960	René Hochheid
1960– ?	Francis Ruh

Basse lisse

Atelier unique

1801–1811	Abel Rançon
1811–1817	Vavoque (?–1821)
1817–1825	Rousseau
1825	Gilbert-Antoine Deyrolle

Fin 1825	Suppression de la basse lisse au site de la Manufacture des Gobelins, fin 1825
1826	Fusion de la manufacture de la Savonnerie au site de la Manufacture des Gobelins

Liste des chefs de l'école de dessin au XVIII^e et XIX^e siècles

Manufacture des Gobelins

Vers 1691–1694	Ouverture d'une école de dessin aux Gobelins par de la Chapelle-Bessé (les professeurs : Tuby, Coisevox, Le Clerc et Verdier)
1694–1699	Fermeture de la Manufacture des Gobelins
Louis-François Cassas	(1756–1827) ?
Septembre 1792	Suppression de l'école de dessin par le ministre d'Intérieur, Roland ¹⁷
3 septembre 1800	Réouverture de l'école de dessin par le ministre d'Intérieur, Chaptal ¹⁸
1802–1806	Clément-Louis Belle, père (1722–1806) ¹⁹ , peintre
1806–1816	Augustin-Louis Belle, fils (1757–1841) ²⁰
1821–1848	Henry-François Mulard (1769–1850) (fils d'un architecte ; premier inspecteur des bâti-

	ments du comte d'Artois ; élève de David), inspecteur particulier des travaux des ateliers de dessin, dessinateur des traits de haute lisse et professeur de dessin à la Manufacture des Gobelins
1848	Suppression de l'école de dessin
1850	Rétablissement des cours d'après modèle vivant

Manufacture de Beauvais

?-1755	Simon De Pape
1755	La Lize
1756-1779	Jean-Joseph Dumons (1687-1779)
1780	Jean-Claude Camousse
	Laronde

Liste des chefs de la teinturerie de la Manufacture des Gobelins du XVII^e au XIX^e siècles

1662-1757	Famille de Kerchove/Kerchoven (Josse Kerchove), Gluck et la famille Julienne
1773-1779	Quemiset (aussi Quemizet ou Quemisset)
1779-1787	Nicolas Charles Homas ⁷⁰ -1806), ancien assistant de Quemiset
1787-1792	Claude Louis Berthollet (1748-1822)
1792-1794	Teinturerie fermée par le ministre d'Intérieur, Roland
1794-1803	Rétablie par le Comité de Salut public
8 novembre 1794- ?	Galley
?-1801	Jean Darcet (1725-1801), chimiste
27 septembre 1803-4 mai 1816	Roard (?-1816), professeur de physique et de chimie à l'École Centrale du département de l'Oise ²¹
1816-1824	Le comte de La Boulaye-Marillac ²²
1 novembre 1824-1889	Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), chimiste ²³
1850- ?	Lebois (°Lyon)

Annexe 2

Archives des Musées nationaux, Paris



Ann. 2.1.

MT : Objets d'art – Tapisseries

MT 2 : Administration, généralités, 1 liasse 1794–1911

MT 2 : 1794 18 juillet : Extrait du registre des arrêtés du comité de Salut Public de la convention nationale du 30 Messidor, l'An 2^{ème} de la République Française, une et Indivisible.

Extrait du registre des arrêtés du comité de Salut Public de la convention nationale du 30 Messidor, l'An 2^{ème} de la République Française, une et Indivisible.

Le comité de Salut Public, après avoir entendu la commission d'agriculture et des Arts arrête ;

Art 1^{er}

Il sera incessamment formé un Jury d'artistes pour examiner les Tableaux existants aux Manufactures Nationales des Gobelins et de la Savonnerie, et déterminer ceux qui à raison de leur perfection méritent d'être exécutés par les Ouvriers de ces Manufactures.

Art 2^e

Seront exclus de l'Exécution en Tapisserie Tous les Tableaux présentant des emblèmes ou des Sujets incompatibles avec les idées et les mœurs republicaines. Les Emblèmes proscrits qui ne se trouveroient dans les Tableaux que comme accessoires pourront Sur l'avis du Jury, être remplacés par des Emblèmes de son choix et dignes de la liberté.

Art 3^e

Ce même Jury dressera un programme de Concours pour la Composition des différents Tableaux qu'il croira convenable de faire exécuter dans ces manufactures. Ce programme fixera les délais dans lesquels chacune des compositions mises au concours devra être fournie par les Artistes Concurrents.

Art 4^e

Si le nombre des Tableaux que le Jury jugera dignes de l'exécution n'es pas assez grand pour occuper provisoirement tous les ouvriers, le jury en indiquera parmi ceux qui se trouvent dans les collections nationales et il sera pris des mesures pour en faire délivrer copie à la Manufacture qui devra les exécuter.

Art. 5^e

Les Citoyens qui devront composer le Jury établi par le présent arrêté, Seront nommé par le Comité de Salut Public, Sur la présentation de la Commission d'agriculture et des Arts, qui ce Concertera à cet égard avec celle de l'instruction publique.

Signé au Registre, R. Lindet, Carnot, Couthon, St. Just, C.A. Prieux, B. Barere, Robespierre, Billaud-Varenne, Colbot-D'herbois

Pour Extrait

Signé, St Gust, R. Lindet, Barere

Pour copie Conforme

Fourcade

Ann. 2.2.

MT : Objets d'art – Tapisseries

MT 2 : Administration, généralités, 1 liasse 1794–1911

MT 2 : Projet d'une Exposition sur l'Histoire de l'Art de la Tapisserie en France 1837-14 août

Maison du Roi. Conservation du Mobilier de la Couronne. E. 221

Paris, le 14 août 1837

Monsieur et cher collègue [M. de Cailleux, Directeur adjoint des Musées royaux]

J'ai fait rechercher dans les tapisseries du mobilier de la couronne, celles qui me paraissent pouvoir le mieux concourir au but que se propose sa majesté d'offrir une exposition qui présente l'histoire de l'art de la Tapisserie en France.

Aidé des conseils de M^o Mulard. Inspecteur des Travaux à la manufacture Royale des Tapisseries des Gobelins, j'ai choisi 226 pièces offrant un cours de 1097 mètres, 25 centimètres.

L'état que je vous en adresse ci joint contiens quelques renseignements propres à faire le classement de ces Tapisseries par ordre chronologique ; ne connaissant point l'étendue de la Galerie où doit faire cette exposition. Je n'ai pu que vous donner des Éléments, ce sera à vous de m'indiquer l'espèce et le nombre des Pièces qui vous seront nécessaires.

Au surplus M. Mulard est très versé dans l'art de la Tapisserie et il m'a autorisé à vous dire qu'il était entièrement à votre disposition.

Recevez Monsieur et cher collègue, l'assurance de ma considération distinguée et de mon sincère attachement.

Le conservateur du mobilier de la couronne

G. Delavigne

--

MT 15: Vols, pertes, restitutions et sorties diverses

Ministère de l'Intérieur

Direction des Beaux Arts

1 Bureau

Seine

Paris, le 30 Mars 1848

République Française

Citoyen directeur, le Citoyen Ministre de l'Agriculture et du Commerce m'a chargé de vous inviter à restituer à la Manufacture des Gobelins, huit tapisseries dont les sujets sont

Vénus sur les eaux

Les Pestiférés de Jaffa

Méléagre entouré de sa famille

Combat de Mars et de Diomède

St. Crépin donnant ses biens aux pauvres

Persécution de St Crépin

St. Crépin conduit en prison

Mort de St. Crépin

Ces tapisseries prêtées le 5 Août 1837 à l'ancienne Direction du Louvre concouraient à la décoration d'une galerie actuellement en démolition.

Salut et fraternité

Le Directeur des Beaux Arts

J. Garrau

Au Citoyen Directeur des Musées Nationaux

--

MT 15 : Vols, pertes, restitutions et sorties diverses

Ministère de l'Intérieur
Direction des Beaux-Arts

1er Bureau Beaux-Arts

Département de la Seine

Paris, le 30 Mars 1848

République Française

Citoyen Ministre, j'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire afin de m'engager à faire restitue à la Manufacture des Gobelins, huit tapisseries qui ont été prêtées en 1887 à la Direction du Louvre.

Je m'empresse de vous annoncer, Citoyen Ministre, que je viens de demander des ordres au Directeur des Musées Nationaux pour que ces huit tapisseries soient immédiatement rendues à la Manufacture des Gobelins.

Salut et Fraternité

Le Ministre de l'Intérieur

[signature]

Au Citoyen Ministre de l'Agriculture et du Commerce

--

MT 15 : Vols, pertes, restitutions et sorties diverses

Manufacture des Gobelins

Reçu du citoyen Jeanron, directeur général des Musées Nationaux huit pièces de tapisserie dont la désignation suit, lesquelles avaient été livrées par la Manufactures des Gobeins pour faire partie de la galerie d'hisotire de la Tapisseries, au Musée national du Louvre

Savoir :

1. Les Pestiférés de Jaffa, d'après le tableau de Gros Hauteur 5,32 m Largeur 7, 35 m
1. Méléagre enouré de sa Famille, d'après le tableau de Ménageot Hauteur 4,15 m Largeur 4,85 m
1. Vénus sur les eux, d'après le tableau de Ménageot, Hauteur 3,55 m Largeur 2,90 m
1. Combat de Mars et de Diomède, Hauteur 4, 85 m Largeur 5,20 m
4. Vie de S. Crépin. Tapisseries dont la fabricaiton remonte à l'année 1634

8 pièces

À Paris le 3 avril 1848

Brunch[?]

Garde magasin de la Manufacture nationale des Gobelins

--

T16 1848–1868

T 16 1848 Démolition de la galerie de Bois.

Ministère de l'Intérieur

Paris, le 3 Mars 1848

République Française

Au nom du Peuple

Le Membre du Gouvernement provisoir, Ministre de l'Intérieur

Arrête : qu'il soit immédiatement procédé, sur la demande du directeur du Musée National, à l'enlèvement de la galerie, dite de Bois, qui offre pour la conservation et la surveillance du Musée, les plus grands inconvénients et les plus grands dangers.

Pour Ampliation

Le secrétaire général provisoire de Ministère

Jules Favre

--

Ministère de l'Intérieur

Division de Musées Nationaux

Paris, le 4 Mai 1848

Au Citoyen Rochet,

J'ai reçu ce matin du citoyen Ministre de l'Intérieur l'ordre de faire enlever dans le plus bref délai et par des motifs d'urgence la galerie de bois. J'ai donné connaissance de cete ordre à M. Bourgeois qui en a réperé à Mr. Fontaine ce dernier a déclaré ne vouloir pas concourir à cette opération. Ni donner l'orde la conséquence. Dans cette positions, je vous invite directement à mettre vos ouvrier à l'oeuvre dès demain matin, ou bien je me verrai obligé de charger immédiatmeent un autre chef d'atelier de faire ce travail

Salut de fraternité

[...]

Annexe 3

Archives Braquenié



Ann. 3.1. Archives de l'État de Tournai, Belgique

Acte de naissance de Pierre Joseph Braquenié - 20 octobre 1789

20 octobre 1789 : date de naissance de Pierre Joseph Braquenié
Père de Pierre Joseph Braquenié : Pierre Alexandre Joseph Braquenié
Mère de Pierre Joseph Braquenié : Alexandrine Joseph Mailliez
Parrain de Pierre Joseph Braquenié : Pierre Joseph Delneste
Marraine de Pierre Joseph Braquenié : Marie Rose Mailliez

Braquenié

Le vingt un octobre mil sept cent quatre vingt neuf je soussigne pretre ai baptisée Pierre Joseph Braquenié né la veille a onze et demie du soir en legitime mariage de Pierre Alexandre - journalier natif de B[...] et d'Alexandrine Joseph Mailliez native D[...] domiciliés en cette paroisse present qui a apposé sa marque furent parrain Pierre Joseph Delneste soussigne marraine Marie Rose Joseph Mailliez domiciliés village D[...] le père present qui ont opposé leur marque [...] Pierre Alexandre Joseph Braquenié

Pierre Joseph Delneste
[...] Marie Rose Joseph Mailliez
[...] pretre

--

Acte de naissance de Florence Joseph Bernard – 6 février 1793

6 février 1793 : date de naissance de Florence Joseph Bernard
Père : Jacques Joseph Bernard, maitre cordonnier
Mère : Adelaide Joseph Bruain [?]
Parain et grand-père paternel : Pierre Joseph Bernard
Maraine : Florence Joseph Delatre

Le sept de fevrier mil sept cent quatre vingt treize je soussigne pretre de cette paroisses a baptisé Florence Joseph née la veille a cinq heures du soir du legitime mariage de Jacques Joseph Bernard maitre cordonnier né dans cette paroisse et d'Adelaide Joseph Bruain[?] née dans la paroisse de St pierre et sons deux domiciliés quicelle-ci ont été parain piere joseph Bernard grand père paternel de l'enfant né a Wertenne [?]du franche comté diocese de Dijon Bail-lage de gré St Domicilé dis-cette paroisses, et maraine Florence Joseoph Delatre née dans la paroisses de St Jacques , Il y domiciliée, lsquels ainis que lepère ont signée avec nous

Jacques J. Bernard
Pierre Bernard
J F Delatre
F.D. J. David petre

--

Acte de mariage de Florence Joseph Bernard avec Pierre Joseph Braquenié – 21 décembre 1811

Acte de mariage de Florence Joseph Bernard (° 6 février 1793) (domiciliée 5, rue des Jésuites) (couturière) avec Pierre Joseph Braquenié (20 octobre 1789) (haute lissier) (21 décembre 1811)

Père de Pierre Joseph Braquenié : Pierre Alexandre Joseph Braquenié (+ 17 novembre 1807)

Mère de Pierre Joseph Braquenié : Alexandrine Joseph Maillet

Père de Florence Joseph Bernard : Jacques Joseph Bernard (+ 13 novembre 1809)

L'an mil huit cent onze, le vingt-un Décembre [...] Charles Louis Joseph De [...] Chevalier de [...], membre de la Régime De [...] de la ville de Tournai. S[...] Pierre Joseph Braquenié, né le vingt octobre mil sept cent quatre vingt neuf, à la paroisse de notre Dame, haute liss aux domicilié rue des [...] N° 73, majeurs fils de Pierre Alexandre Joseph décédé le dix sept novembre mil huit cent sept, et d'Alexandrine Joseph Maillet, tricoteuze domiciliée [...] N° 9 [...] Florence Joseph Bernard, née le six février mil sept cens, quatre vingt treize en la paroisse de Saint-Pierre, couturière, domiciliée rue des Jesuites N° 5 chez sa mere, ici veuve, fille de Jacques Joseph, décédé le ving [...] (13 novembre 1809) [...] procédé à la [...] du mariage projeté [...] dans les publications [...] à l'heure [...] la porte de l'hôtel de la mairie de cette Ville, [...] Décembre [...] ancienne opposition au dit mariage [...] à leur réquisition après avoir une lecture, des pièces [...] de code Napoléon [...] au futur Epoux et à la future Epouse [...] Pierre Joseph Braquenié et Florence Joseph Bernard sous un [...] mariage de quoi avoir [...] présence de Gilles Joseph Bernard agé de [...] domicilié rue des Jesuites, oncle de l'épouse de Pierre Joseph Dorj[...] de cinquante cinq ans, chef ,atelier, domicilié rue [...] de Gabriel Dé[...] agé de trente six ans ouvrier teinturier domicilié rue des[...] et de Joseph Bataille agé de trente quatre ans [...] domicilié rue [...] lettre faite du Presens actes [...] que la mère de l'épouse, la mère de l'époux en [...] déclaré ne savoir Ecrire

Florence Bernard

Pierre Braquenié

Gabriel Desquaij

[...]

--

Acte de naissance d'Alexandre Braquenié – 14 juin 1812

14 juin 1812 : date de naissance d'Alexandre Braquenié

Père : Pierre Joseph Braquenié, haute lisseur

Domicile : 5, rue des Jésuites, Tournai

Mère : Florence Joseph Bernard

Braquenie 401

L'an mil huit Cen douze le quinze Juin à midi, par devant nous Charles Henri Joseph De Kasse, Chevalier de l'empire, membre de la légion d'honneur, maire en officier de l'État-civil de la Ville de Tournai, est comparu Pierre Joseph Braquenie agé de vingt deux ans, né en Cette Ville paroisse de notre Dame hauttelleisseur, domicilié rue des Jesuites N° 5, lequel nous a présenté un enfán de sexe masculin né hier à onze heures du matin, de lui déclarant et de son Epouse Florence Joseph Bernard agée de dix neuf ans, née aussi, en Cette Ville Paroisse de St Piat, auquel enfans il a donné le prénom d'Alexandre. Dequoi avons dressé acte en présence d'Alexandre Cambien agé de vingt-quatre ans, fils de marchand de vinaigre, domicilié rue du Chever St Pierre N° 13 en de Ghilain Houvré agée de Vingt-huit ans ouvrier Vailleur, domicilié rue St Martin N° 34, lequel a déclaré ne savoir Ecrire, le pere et le premier témoin ont signé avec nous après lecture

Pierre J- Braquenié

A.Cambien

DeKasse

--

Acte de naissance d'Henri Charles Braquenié – 29 avril 1815

29 avril 1815 : date de naissance de Henri Charles Joseph

Père : Pierre Joseph Braquenié (25 ans) (Tournay, °1789): hautetisseur

Mère : Florence Joseph Bernard (22 ans) (Tournay, °1793)

Maison : Rue des Clairisses n° 13, Tournay

Braquenie 327

L'an mil huit cent quinze, le quatre Mai, à cinq heures du soir, pardevant nous Charles Lebon adjoint au maire et par délégation, officier public de l'état civil de la ville de Tournay, est comparu Pierre Joseph Braquenié, âgé de vingt cinq ans, né paroisse de notre dame, en cette ville, hautetisseur domicilié rue des clairisses n°. 13, lequel nous a présenté un enfant de sexe masculin, né le vingt neuf avril dernier à onze heures et demi du soir, de lui déclarant et de son épouse Florence Joseph Bernard, âgée de vingt deux ans, née aussi en cette ville, paroisse de St Piat auquel enfant il a donné les prénoms d'Henri Charles Joseph. Dequoi avons dressé acte en présence de Pierre Tournay, âgé de quarante ans [...] domicilié quai notre dame n° 33 [99?] et de Guillaume Damasy âgé de vingt huit ans, hautelisseur domicilié rue de la lanterne n° 22, lesquels ont après lecture, déclaré ne savoir écrire, le père a signé avec nous

Pierre J. Braquenié

C. Le Bon

Ann. 3.2. Archives de la ville de Malines, Belgique

Selon les registres de la population aux Archives de la ville de Malines – Belgique²⁴

Henri Charles Braquenié, né à Tournai le 29 avril 1815

Henri Charles Braquenié, marié à Paris le 4 décembre 1848 avec Esther Marie Demy, née le 11 avril 1830 à Paris

Leurs enfants, tous nés à Paris

Marie Antoinette	16-01-1850
Louise Marie	12-05-1851
Marie Gabrielle	18-06-1852
Henri Alexander	13-01-1856
Alexander Paul	26-02-1857
Henriette Marie	09-07-1858
Jeanne Marie	18-02-1860
Claire Marie	21-04-1861
Marie Pauline	05-09-1862
Marie Julie	02-10-1863
Charles Louis	02-09-1864
Marie Fanny	07-11-1865
Marie Leonie	31-08-1868
Marie Caroline	06-12-1869

La famille d'Henri Charles Braquenié est venue de Tournai à Malines en avril 1871. Elle s'est installée dans le Goswin de Stassartstraat 20 à Malines. Vers novembre 1882, la famille quitte la maison dans le Goswin de Stassartstraat 20 pour vivre à Paris, rue de l'Université.

Ann. 3.3. Archives de Paris, France

Archives de Paris - Archives numérisées de Paris – État civil – Tables décennales de l'état civil (1860–1902) avec les actes de naissance, de mariage et de décès

http://canadp-archivesenligne.paris.fr/archives_etat_civil/1860_1902_tables_decennales/index.php

Actes de naissance entre 1860 et 1872 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Leonie Braquenié : 3 septembre 1868

Actes de naissance entre 1860 et 1872 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Caroline Braquenié : 7 décembre 1869

Actes de mariage entre 1860 et 1872 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Antoinette Braquenié : 12 mars 1872 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1860 et 1872 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Gabrielle Braquenié : 16 avril 1872 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1873 et 1882 dans le 7e arrondissement à Paris : Louise Marie Braquenié : 3 février 1874 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1873 et 1882 dans le 7e arrondissement à Paris : Henriette Marie Augustine Braquenié : 11 février 1879 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1883 et 1892 dans le 7e arrondissement à Paris: Jeanne Marie Braquenié : 10 janvier 1885 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1883 et 1892 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Pauline Braquenié : 23 Avril 1885 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1883 et 1892 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Julie Braquenié : 30 Avril 1887 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1883 et 1892 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Fanny Braquenié : 2 février 1891 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1893 et 1902 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Leonie Braquenié : 23 janvier 1893 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1893 et 1902 dans le 7e arrondissement à Paris : Charles Louis Braquenié : 7 novembre 1894 [fils d'Henri Charles Braquenié]

Actes de mariage entre 1893 et 1902 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Caroline Braquenié : 16 février 1895 [fille d'Henri Charles Braquenié]

Actes de décès entre 1860 et 1872 dans le 7e arrondissement à Paris : Flore Marie Braquenié : 13 juin 1869 [Je ne sais pas s'il s'agit d'une fille d'Alexandre ou Herni Braquenié, ou de quelque'un d'autres de la famille Braquenié]

Actes de décès entre 1873 et 1882 dans le 7e arrondissement à Paris : Alexandre Braquenié : 25 février 1879 [probablement le frère de Henri Charles Braquenié]

Actes de décès entre 1883 et 1892 dans le 7e arrondissement à Paris : Henri Alexandre Braquenié : 12 novembre 1883 [fils de Henri Charles Braquenié]

Actes de décès entre 1883 et 1892 dans le 7e arrondissement à Paris : Marie Antoinette Braquenié : 7 avril 1884 [fille de Herni Charles Braquenié]

Actes de décès entre 1893 et 1902 dans le 7e arrondissement à Paris : Henri Charles Braquenié : 17 janvier 1897 [frère d'Alexandre Braquenié]

Ann. 3.4 Archives Heemkring Den Hert, Ingelmunster, Belgique

3.4.1. Contrat officiel de la coopération entre Charles A. C. Descantons de Montblanc et les frères Braquenié, 1857

Entre les Soussignés :

Monsieur Charles Descantons, Cômte de Montblanc, Baron d'Ingelmunster, propriétaire domicilié en son château d'Ingelmunster, Royaume de Belgique, du présent logé à Paris, rue de Rivoli, N° 8 ;

Monsieur Alexandre Braquenié,

Et Monsieur Henry Braquenié,

Tous deux fabricants de tapis et tapisseries demeurant ensemble à Paris rue Vivienne N° 16 ;

A été dit et fait ce qui suit :

Monsieur le Baron d'Ingelmunster désirant restituer à la Belgique une industrie autrefois célèbre dans le pays et procurer à la commune d'Ingelmunster de nouveaux moyens de travail et de prospérité et Messieurs Braquenié frères, s'étant associés avec empressement à son idée, tout en voulant conserver leur fabrique à Aubusson et leur maison de Commerce à Pairs, ont arrêté entre eux les conventions suivantes :

Article premier

Article

Fait en triple original à Paris, le seize Mai 1800 cinquante sept.

Approuvé l'écriture [...] dessus et d'autre part

M. Descantons de Montblanc

Baron d'Ingelmunster

Approuvé l'écriture [...] dessus et d'autre part

[Alexandre] Braquenié

Approuvé l'écriture [...] dessus et d'autre part

H. Braquenié

Enregistré à Roulers, le vingt-deux Mai 1800 Cinquante-sept, volume 25 – folio 85 [verso can 7] ; reçu en additionnel, dix francs soixante-deux centimes – six rôles & trois

[2 signatures]

3.4.2. Contrat officiel après la coopération entre Charles A. C. Descantons de Montblanc et les frères Braquenié, 1870

Les Soussignés :

1ent Madame Virginie Louise de Rocques de Montgaillard, comtesse de Montblanc, veuve de M. Charles Albéric Clément Comte Descantons de Montblanc, Baron d'Ingelmunster, ladite Dame propriétaire, demeurant à Paris rue de Tivoli 11°8.

Agissant tant en son nom qu'au nom et comme mandataire :

1° de Mr. Charles Ferdinand Camille Comte Descantons de Montblanc, Baron d'Ingelmunster, son fils aîné propriétaire, demeurant à Paris, rue de Rivoli N°8.

2° Et de Mme Berthe Clémentine Marie Guislaine Descantons de Montblanc, sa fille, épouse de M. Amédée Rolland Comte de Roscoat, consul de France à Séville (Espagne)

2ent M. Albéric Marie Guislain Baron Descantons de Montblanc, propriétaire, membre de la chambre des Représentants de Belgique, demeurant à Ingelmunster.

3ent M. Ernest Charles Louis Guislain Baron Descantons de Montblanc, propriétaire, demeurant à Paris, rue de Tivoli N°8.

4ent Madme Louise Caroline Marie Guislaine Descantons de Montblanc, épouse de M. Alexandre Marie Genet de Chatenay, [...] propriétaire, demeurant au Château de Bonneleau (Oise)

° [propriétaire] Mme la Comtesse de Montblanc et ses cinq enfants surnommés représentant seuls aujourd'hui feu M. le Comte Descantons de Montblanc, Baron d'Ingelmunster, leur mari et père....D'une part

Et :

1° M. Alexandre Braquenié

2° M. Henry Braquenié

Tous deux fabricants de Tapisserie, demeurant ensemble à Paris, rue Vivienne N°16 D'autre part

Ont dit ce qui suit :

La société en nom collectif à l'égard de M.M. Braquenié et en commandite à l'égard de feu M. le Comte Descantons de Montblanc, Baron d'Ingelmunster, formée entre ce dernier et M.M. Braquenié pour l'exploitation d'une manufacture de Tapisserie à Ingelmunster, suivant acte sous [...] privés fait triple à Paris le seize mai mil huit cent cinquante sept, enregistré à Roulers (Belgique) le vingt trois mai mil huit cent cinquante sept, volume 25 folio 85 verso case 7, aux droits de six francs soixante deux centimes, a été et est demeurée dissoute le vingt mai mil huit cent soixante neuf, époque de l'expiration de sa durée, conformément à l'article deuxième de l'acte de société.

Mme la Comtesse de Montblanc et ses Enfants ont usé du bénéfice que leur conférait l'article vingt deuxième de l'acte de société en conservant toutes les valeurs sociales autres que celles attribuées en paiement de leurs droits à M.M. Braquenié.

M.M. Braquenié reconnaissent avoir reçu le montant de leurs droits en valeurs sociales à leur satisfaction et les héritiers de M. de Montblanc d'une part, M.M. Braquenié d'autre part, se reconnaissent respectivement quittes, sauf le règlement à l'intervenir entre les parties par suite des différences qui pourraient exister à défaut de recouvrement par les héritiers de M. de Montblanc des [...] contre : M.M. le Gouverneur de la Flandre Occidentale, Rolin Procureur, Sneyers, le Prince de Signe, Gellinck de Walk, de Gobard, le Comte Duchâtel et le comte d'Oultremont de Duras, figurant à l'inventaire et montant à la somme totale de quatorze mille trois cent soixante cinq francs et attribuées aux héritiers de Montblanc.

Les pouvoirs les plus étendus sont conférés à Mme la Comtesse de Montblanc conformément à l'article vingt sixième de l'acte de société à l'effet de finir la liquidation de la société, recouvrer l'actif et payer le passif.

Pour faire publier les présentes où besoin sera, tous pouvoirs sont donnés au porteur d'un original.

Fait en huit originaux à Paris, le huit janvier mil huit cent soixante dix

Approuvé l'écriture

Comtesse de Montblanc Baronne d'Ingelmunster

Approuvé l'écriture

Baron A. de Montblanc

Approuvé l'écriture

Baron E. de Montblanc

Approuvé l'écriture

L. de Montblanc de Chatenay

Approuvé l'écriture

Gennet de Chatenay

Approuvé l'écriture

A. Braquenié

Approuvé l'écriture

H. Braquenié

Ann. 3.5. Archives de la ville de Bruxelles, Belgique

Ann. 3.5.1.

Archives de la ville de Bruxelles
Travaux Publics 7246
Hôtel de Ville
Salle gothique

Ameublements, tentures
De Naeyer
Tapissier breveté
23, rue Traversière, 23
St-Josse-Ten-Noode
Bruxelles

Bruxelles, le 2 Juin 1881.

Doit l'Hôtel de Ville de Bruxelles à Aug. De Naeyer pour les travaux exécutés le 17 Juin 1880 en la salle gothique.
D'après les ordres et indications de Monsieur Braquenié et de Monsieur Jamar.

Placement des deux grands panneaux de tapisserie, fourniture et ajustement des châssis, toile, carton vermifuge ferrures etc. a 134 = 268 fr

Placement des 6 panneaux de cotés, fourniture et ajustement des châssis, toile, carton ferrures peintes etc.
a 93 = 998 fs

826 fs.

Certifie sincère et de bonne foi pour la somme de huit cent vingt six francs.

M. Germain

Mr. Taverne

Aucun paiement n'a-t-il été effectué pour ce travail de pose ?

Ne faudrait-il pas demander à M. Braquenié si les prix sont acceptables ? C'est plutôt cet industries qui a commandé

M. Denaeyer

9. 6. 81

M. Jamaer

Ce compte est liquidé depuis le 2 septembre 1880

7. 7. 81

Je pense qu'il faudra désavouer le fait au collègue

8. 7. 81

De Naeyer a-t-il reçu les francs ?

9 juill. 81

La somme de fr826 a été payée à M. De Naeyer le 7 septembre dernier

Ann. 3.5.2.

Archives de la ville de Bruxelles
Travaux Publics 7240
Hôtel de Ville
Salle gothique

Ministère de l'intérieur
Administration des lettres, sciences et des Beaux-arts

Bruxelles, le 30 Mars 1877

Monsieur le Bourgmestre,

Le projet conçu par votre administration de retrouver par une décoration artistique la belle salle gothique de l'hôtel de

ville de Bruxelles, a toujours été sympathique au Gouvernement.

Déjà, il y a quelques années, un de mes prédécesseurs avait à cet égard pris une initiative auprès de votre collègue, afin de confier cette tâche au pinceau de M. le baron Leys. Une somme de 79.000 frs devait constituer la part du gouvernement dans les frais d'exécution du travail.

La mort inopinée et si regrettable du grand artiste a mis obstacle à l'accomplissement de ce projet.

Aujourd'hui, reprenant l'idée de décorer la salle gothique, vous m'avez fait connaître qu'il entre dans les intentions de la ville d'adopter, pour mode de décoration, l'emploi de tapisseries, à l'instar de ces anciennes tentures flamandes de haute lisse, dont la fabrication a été au titre d'honneur pour le pays.

Votre désir, Monsieur le Bourgmestre, serait d'utiliser à cette fin, le talent de M. M. Braquenié frères, dont les efforts pour faire revivre cette grande industrie d'art sont dignes de toute sollicitude.

Le développement de la richesse publique étant lié au progrès de l'industrie par les applications de l'art, je considère le projet que vous avez conçu comme une initiative heureuse qui pourrait contribuer efficacement à la renaissance d'un genre de décoration qui se rattache aux époques les plus prospères de nos arts nationaux.

Toutefois, je dois vous faire remarquer, Monsieur le Bourgmestre, que je ne dispose pas de crédit pour les travaux de l'espèce qui présentent un caractère mixte relevant, d'un part, de l'industrie, et de l'autre, de l'art du dessin et de la peinture pour la confection des cartons.

Le concours de mon département ne pourrait donc vous être accordé que pour ce dernier objet ; mais sa participation sous ce rapport ne pourrait avoir lieu dans des proportions un peu notable à moins qu'il ne fût question de faire choix pour l'exécution des cartons d'un artiste éminent, C'est là un point sur lequel je crois, Monsieur le Bourgmestre, devoir appeler votre attention.

Il me semble aussi que, pour le cas où le gouvernement aurait à s'imposer au sacrifice important, les cartons devraient rester la propriété de l'Etat. Enfin il serait utile de connaître les dimensions qu'auraient les tapisseries.

J'aurai donc l'honneur d'attendre des renseignements complémentaires de votre part, afin d'être mis à même de prendre une décision sur cette affaire. Agréez, Monsieur le Bourgmestre, l'assurance de ma considération très distinguée.

Le Ministre de l'Intérieur
Delcour

Ann. 3.5.3.

Archives de la ville de Bruxelles
Travaux Publics 7240
Hôtel de Ville de Bruxelles
Salle gothique

Projet et Devis de Tapisseries de Malines pour la Salle Gothique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.

Les Deux panneaux du fond de la Salle, représenteraient deux sujets tirés de l'Histoire de Bruxelles.

Le premier : La pose de la première pierre de l'Hôtel de Ville, en 1444 par Charles le Téméraire, alors Comte de Charolais, âgé de 10 ans –

Le suivant : La cérémonie de la proclamation Municipales, en 1476, sur la place de l'Hôtel de Ville.

Six autres panneaux, vis-à-vis des fenêtres, représenteraient sur fond d'or, six personnages choisis dans l'histoire de Bruxelles, par exemple :

Evrard t' Serclaes 1357

Marie de Brabant 1321

Marguerite d'Autriche 1530

Bernard Van Orley 1541 [peintre]

Jean de Locquenghien 1574 [bourgmestre de la ville]

Philippe de Marnix de St Aldegonde 1598 [diplomate, écrivain, philosophe]

Cet important travail, demanderait deux années, au moins, trois années au plus, pour son exécution, et coûterait la somme de cent mille francs.

Malines, le 15 Janvier 1876.
Braquenié frères

Ann. 3.5.4.

Archives de la ville de Bruxelles
Travaux Publics 7240
Salle gothique
14 avril 1877

Malines, 14 avril 1877

Monsieur le Bourgmestre,

Nous avons l'honneur de vous adresser, ci contre, suivant votre demande, le détail des Panneaux de Tapisserie que nous devons exécuter pour la salle Gothique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.

Nous nous sommes assurés pour la Peinture des cartons, du Concours de Monsieur Willem Geets, directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Malines dont le talent nous est un sur garant du mérite Artistique auquel l'élèvera cette œuvre importante.

Monsieur Wauters Archiviste de la Ville a bien voulu nous promettre aussi de nous aider de ses lumières, qui font autorité en pareille matière, pour le choix de la fidélité historique des costumes emblèmes &c.

Nous venons en même temps renouveler notre acquiescement au désir exprimé par le Gouvernement de devenir Propriétaire des Cartons qui seront, bien entendu, signés par l'Auteur.

Permettez nous d'espérer que le Gouvernement daigne réaliser notre vœu en disposant de ces Cartons en forum du Musée de Malines, Ville natale du Peintre, et siège de notre Manufacture.

Daignez agréer, Monsieur le Bourgmestre, l'assurance de notre entier dévouement.

Braquenié & Cie

20, rue de Stassart à Malines

Domicile pour Bruxelles

68, rue Lefrancq

A Monsieur Anspach²⁵

Bourgmestre de la Ville de Bruxelles

Mr Willem Geets

Directeur

de l'académie de Malines

son dernier tableau exposé à Anvers a été acheté pour le Musée.

Ann. 3.5.5.

Archives de la ville de Bruxelles
Travaux Publics 7240
Bruxelles, le 10 avril 1877

Monsieur le Ministre,

Conformément à votre dépêche [...] je me suis empressé de déférer au désir que vous manifestiez.

Les cartons qui serviront à l'exécution des tapisseries destinées à Salle Gothique deviendront la propriété du Gouvernement ; ils seront signés par un artiste éminent M. Geets, directeur de l'Académie de Malines, dont le Gouvernement vient encore, me dit-on, de reconnaître le talent en faisant l'acquisition d'une de ses œuvres à l'exposition d'Anvers.²⁶

En vous priant de me dire si nous sommes d'accord, afin que je puisse signer ce contrat avec MM. Braquenié & Cie, j'ai l'honneur de vous offrir l'expression de ma haute considération.

Le Bourgmestre

Ministre de l'intérieur

Ann. 3.5.6.

Archives de la Ville de Bruxelles
Travaux Publics 7240
Hôtel de Ville
Salle gothique

Décoration de la salle gothique

Section de l'Instruction publique et des Beaux-Arts
Extrait de la séance du 2 Juin 1876

Conformément au désir exprimé par la section, M. le Président communique le dessin d'ensemble, au dixième, des panneaux décoratifs de la face latérale de la salle gothique.

M. Boyaert, proscrivait au principe la monotonie dans l'art, pense que des portraits au pied à côté de figures en bois de même grandeur produiraient un mauvais effet. Il voudrait que les portraits fussent en buste. La difficulté peut-être, dit-il serait de trouver un remplissage convenable.

M. Trappemers ne partage pas cet avis. Il lui semble que des portraits en buste diminueraient quelque peu le caractère gothique de l'œuvre.

Les deux opinions rencontrent des partisans dans la section.

Après une assez longue discussion, il est décidé qu'on appliquera un papillon sur le dessin et qu'on y figurera un second lambris. Les portraits seront à mi-jambres et des armoiries entremêlées de bannièrolles rempliront la partie supérieure.

Pour entrain conforme

Le Secrétaire

[...] Lefevre

Ann. 3.5.7.

Archives de la ville de Bruxelles
Travaux Publics 7240
Hôtel de Ville, Salle Gothique
Contrat entre la Ville de Bruxelles et la manufacture Braquenié & Cie

Entre la Ville de Bruxelles, représentée par Monsieur Jules Anspach, Bourgmestre,

Et Messieur Braquenié & Cie, demeurant rue de Stassart, 20, à Malines,

Il a été convenu ce qui suit :

Article premier. Messieurs Braquenié & Cie feront exécuter dans les ateliers de leur manufacture royale de Malines huit panneaux de tapisserie de haute lisse destinés à la décoration de la Salle Gothique de l'hôtel de Ville de Bruxelles.

Ces tapisseries seront tissées d'or fin, de soie & de laine. Elles couvriront toute la surface des panneaux.

Les deux grands panneaux contiendront chacun deux personnages des Serments, savoir : le grand serment de l'Arbalète ; le grand Serment des escrimeurs ou de Saint-Michel, le Serment des Arquebusiers ou de Saint-Christophe ; le serment des archers.

Les six autres panneaux à placer en face des fenêtres contiendront chacun un personnage des métiers. – Le choix des personnages sera arrêté par le Collège échevinal de Bruxelles sur la proposition de MM. Braquenié & Cie, avec le concours de M. Willem Geets, artiste-peintre, Directeur de l'Académie de Malines & de M. Alphonse Wauters, archiviste de la Ville de Bruxelles. –

Les esquisses seront soumises à l'approbation préalable du Collège échevinal.

Les Cartons seront signés par M. Geets & contresignés par M. Wauters.

Après l'exécution seront remis à l'Etat belge & resteront sa propriété.

Art. 2. La livraison des panneaux aura lieu aux époques suivantes :

Deux panneaux dans le courant de l'année 1878

Deux " " " " 1879

Deux " " " " 1880

Deux panneaux (les grands) " 1881.

Art.3. Le prix de l'entreprise est fixé à Cent mille francs à payer par la Ville de Bruxelles aux conditions suivantes :

Après la livraison du premier panneau, 6,000frs.

---	deuxième	---	7,000 -	} 80,000-
---	troisième	---	8,000 -	
---	quatrième	---	9,000 -	
---	cinquième	---	9,000-	
---	sixième	---	9,000 -	
---	septième	---	16,000 -	
---	huitième	---	16,000 -	

& trois mois après le placement de tous les panneaux le solde, soit vingt mille francs.

Art. 4. Les panneaux seront placés aux frais de la Ville & sous la direction de MM. Braquenié & Cie, au fur & à mesure de leur livraison.

Pour l'exécution du présent Contrat, font élection de domicile, savoir : M. Anspach au Secrétariat de l'hôtel de Ville, & MM. Braquenié & Cie, rue Lefranc, 68 à Schaerbeek.

Ainsi fait en double expédition à Bruxelles, le vingt un juin 1880 soixante-dix-sept.

J. Anspach

Braquenié & Cie

Ann. 3.6. Archives Sénat belge

Ann. 3.6.1.

N°50 T

Minute de la lettre dressée de 27 Janvier 1880, à M. Braquenié, fabricant de tapisseries à Malines.

Monsieur,

Les questeurs du Sénat désirent s'entretenir avec vous d'un projet de décoration d'une des salles du Palais de la Nation.

Je vous saurais gré de me faire connaître si vous pouvez recevoir Messieurs les Questeurs vendredi prochain, dans la matinée ; ils se proposent de prendre le train qui quitte Bruxelles à 10heures 40.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

(signé) Charles Warnant
Greffier du Sénat

Bruxelles, le 27 Janvier 1880

Ann. 3.6.2.

16-746 - Boîte 16-4 : Contrat entre le Sénat belge et la manufacture Braquenié et Cie, 14 mai 1880.

Entre le Sénat de Belgique, représenté par son Bureau et ses Questeurs, et sous réserves de la ratification par le Sénat lors du vôte de son prochain budget, et Messieurs Braquenié et Cie représentés par Monsieur H. Braquenié.

Il a été convenu ce qui suit : M.M. Braquenié et Cie feront exécuter dans les ateliers de leur Manufacture Royale de Malines, quatre panneaux de tapisserie destinés à la décoration de la salle du Sénat actuellement occupée par la Commission de l'Intérieur.

Ces tapisseries seront tissées de laine et de soie. Elles couvriront toute la surface des panneaux.

Des notices seront remises à M. M. Braquenié indiquant les sujets à exécuter.

Les esquisses faites par des peintres au choix de MM. Braquenié et autant que possible de nationalité Belge et aux frais de MM. Braquenié, seront soumises à l'approbation de MM. les Questeurs.

Elles resteront la propriété de MM. Braquenié, mais les cartons bien que faits également aux frais de M.M. Braquenié, deviendront la propriété du Sénat.

Avant de prendre livraison des tapisseries, M.M. les Questeurs apprécieront si elles sont conformes aux esquisses.

Le prix de l'entreprise est fixé à cent mille francs à payer par le Sénat, à des époques à déterminer par la Questure.

Les panneaux seront placés par les soins de MM. Braquenié, aux frais du Sénat sous la direction et la surveillance de M.M. les Questeurs.

Pour l'exécution du présent contrat les parties font élection de domicile savoir : M.M. les Questeurs, au Greffe su Sénat, M.M. Braquenié et Cie, rue Lefrancq, 68, à Bruxelles.

Ainsi fait en double expédition à Bruxelles le quatorze mai dix-huit cent quatre-vingt.

Les Vice-Présidents

[...]

Les Secrétaires

[...]

[...]

Les Questeurs

[...]

[...]

Approuvé l'écriture

H. Braquenié

Annexe 4

La Galerie de l'Histoire de la Tapisserie au Musée du Louvre



Le moniteur universel, 6 août 1837, p. 1933.

«A onze heures et demie ont été ouvertes les portes de la nouvelles galerie en bois, construite parallèlement à la galerie, et se prolongeant depuis l'ancien Louvre jusqu'au pavillon du pont du Carrousel, sur une largeur de 15 pieds [4,65 m] pleins. Les murs de cette galerie sont entièrement couverts des anciennes tapisseries de haute lice des manufactures royales : elles représentent toutes sortes de sujets. Ces beaux ouvrages, qui étaient restés entassés jusqu'ici dans les magasins du garde-meuble, on tun mérite très-réel pour les artistes et les connaisseurs; mais ils seront peu goûtés du public, car ils sont ternes, et ont perdu tout l'éclat qui fixe les yeux de la multitude.

L'histoire de cette galerie, construite en moins d'un mois par M. Rocher, charpentier de la Couronne, est assez curieuse à connaître.

La liste civile n'avait eu l'intention, dans l'origine, que de faire un grand escalier partant de l'orangerie située au rez-de-chaussée, et montant jusqu'au parquet de la grande galerie, pour faciliter les entrée au sujet du mariage de Mgr le duc d'Orléans.

Ensuite on a senti le besoin de construire quelques toises de galerie pour faire deux entrées de plain – pied dans la grande galerie, à droite et à gauche de l'endroit où devait être placée la famille royale.

Sur ces entrefaites, le roi d'Angleterre est mort : dès lors il n'a plus été question de concert. Mais que faire de la galerie commencée? s'est-on dit ; si on la poursuivait ainsi jusqu'à l'ancien Louvre, elle servirait à placer provisoirement les tableaux du musée espagnol : c'est ce qu'on a fait. Et puis, quand la galerie a été terminée, on s'est aperçu qu'elle était trop étroite pour l'objet qu'on se proposait. C'est alors qu'on s'est décidé à y exposer les tapisseries de haute lice.»

Annexe 5

Étude de cas : La tenture Serments et Métiers d'après Willem Geets dans l'hôtel de ville de Bruxelles : Liste des cartons et tapisseries



Cartons

Willem Geets, *Les serment des Escrimeurs et le Grand Serment de l'Arbalète* [Victor De Bruyne et Constant De Bruyne], 1877, huile sur toile, carton de tapisserie, (H. 356 cm x L. 231 cm), probablement aux Musées royaux d'Art et d'Histoire mais pas retrouvé lors de la visite, le 25 octobre 2011, Bruxelles, sans n° inv..

Willem Geets, *Le Serment des Arquebusiers et le Serment des Archers* [Léon Wuillot et Florentin Houzé], 1877, huile sur toile, carton de tapisserie, (H. 356 cm x L. 231 cm), probablement aux Musées royaux d'Art et d'Histoire mais pas retrouvé lors de la visite, le 15 octobre 2011, Bruxelles, sans n° inv..

Willem Geets, *La Gilde des maçons* [Alexandre Braquenié, fils], 1879, huile sur toile, carton de tapisserie, H. 352 cm x L. 168 cm, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, sans n° inv..

Willem Geets, *La Gilde des brasseurs* [Paul Fredericq], 1878, huile sur toile, carton de tapisserie, H. 352 cm x L. 168 cm, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, sans n° inv..

Willem Geets, *La Gilde des tapissiers* [Henri Braquenié, père], 1878, huile sur toile, carton de tapisserie, H. 352 cm x L. 168 cm, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, sans n° inv..

Willem Geets, *La Gilde des peintres* [Louis Gallait], 1878, huile sur toile, carton de tapisserie, H. 352 cm x L. 168 cm, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, sans n° inv..

Willem Geets, *La Gilde des brodeurs* [Henri Braquenié, fils], 1879, huile sur toile, carton de tapisserie, H. 352 cm x L. 168 cm, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, sans n° inv..

Willem Geets, *La Gilde des orfèvres* [Philippe Dautzenberg], 1878, huile sur toile, carton de tapisserie, H. 352 cm x L. 168 cm, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, sans n° inv..

Tapisseries

D'après Willem Geets, *Les serment des Escrimeurs et le Grand Serment de l'Arbalète* [Victor De Bruyne et Constant De Bruyne], 1877, laine et soie, tapisserie, H. 356 cm x L. 231 cm, Malines, Manufacture de tapisseries Henri Braquenié, Bruxelles, Hôtel de ville de Bruxelles, salle gothique, n° inv. E/1881/1/1, Marques de Paris et Bruxelles.

D'après Willem Geets, *Le Serment des Arquebusiers et le Serment des Archers* [Léon Wuillot et Florentin Houzé], 1877, laine et soie, H. 356 cm x L. 231 cm, Malines, Manufacture de tapisseries Henri Braquenié, Bruxelles, Hôtel de ville de Bruxelles, salle gothique, n° inv. E/1881/1/2, Marques de Paris et Bruxelles.

D'après Willem Geets, *La Gilde des maçons* [Alexandre Braquenié, fils], 1879, laine et soie, tapisserie, H. 348 cm x L. 121 cm, Malines, Manufacture de tapisseries Henri Braquenié, Bruxelles, Hôtel de ville de Bruxelles, salle gothique, n° inv. E/1881/1/3, Marques de Paris et Bruxelles.

D'après Willem Geets, *La Gilde des brasseurs* [Paul Fredericq], 1878, laine et soie, tapisserie, H. 348 cm x L. 121 cm, Malines, Manufacture de tapisseries Henri Braquenié, Bruxelles, Hôtel de ville de Bruxelles, salle gothique, n° inv. E/1881/1/4, Marques de Bruxelles et Paris.

D'après Willem Geets, *La Gilde des tapissiers* [Henri Braquenié, père], 1878, laine et soie, tapisserie, H. 348 cm x L. 121 cm, Malines, Manufacture de tapisseries Henri Braquenié, Bruxelles, Hôtel de ville de Bruxelles, salle gothique, n° inv. E/1881/1/5, Marques de Bruxelles et Paris.

D'après Willem Geets, *La Gilde des peintres* [Louis Gallait], 1878, laine et soie, tapisserie, H. 348 cm x L. 121 cm, Malines, Manufacture de tapisseries Henri Braquenié, Bruxelles, Hôtel de ville de Bruxelles, salle gothique, n° inv. E/1881/1/6, Marques de Bruxelles et Paris.

D'après Willem Geets, *La Gilde des brodeurs* [Henri Braquenié, fils], 1879, laine et soie, tapisserie, H. 348 cm x L. 121 cm, Malines, Manufacture de tapisseries Henri Braquenié, Bruxelles, Hôtel de ville de Bruxelles, salle gothique, n° inv. E/1881/1/8, Marques de Bruxelles et Paris.

D'après Willem Geets, *La Gilde des orfèvres* [Philippe Dautzenberg], 1878, laine et soie, tapisserie, H. 348 cm x L. 121 cm, Malines, Manufacture de tapisseries Henri Braquenié, Bruxelles, Hôtel de ville de Bruxelles, n° inv. E/1881/1/7, Marques de Bruxelles et Paris.

Annexe 6

Manufacture nationale des Gobelins.

État des tapisseries brûlées le 24 mai 1871



Registre G. 39

Manufacture nationale des Gobelins. État des tapisseries brûlées le 24 mai 1871

Manufacture nationale des Gobelins. État des tapisseries brûlées le 24 mai 1871

Note [de Gerspach]

J'ai constaté qu'il existe dans cet état des attributions et des titres inexacts

On a négligé aussi de marquer l'origine des tapisseries.

Paris, le 15 décembre 1885

L'administrateur Gerspach

Tapisseries exécutées avant 1832

1 1 La Flagellation de N.S.

2 1 Guérison des paralytiques

3 1 Mort d'Ananie

5 1 La pêche miraculeuse

10 1 Persécution de St Crépin

11 1 St Crépin conduit en prison

12 1 Mort de St Crépin

13 1 Election de Pharamond ?

14 1 Les fiançailles de Clovis

19 1 Mort de Clovis

20 1 Baptême de Constantin, Raphaël

21 1 Mariage de Constantin ; id.

22 1 Vision de la croix, id.

23 1 Bataille de Constantin, 1^{ère} partie ; id.

24 1 Bataille de Constantin, Aile gauche, 2^{ème} partie, id.

29 1 Sacrifice d'Iphigénie, Coypel

TOTAL : 16 [p. 2]

30 1 Adieux d'Hector à Andromaque, Coypel

31 1 Dieu [Didon] devant Enée, id.

32 1 Fruits de la guerre, Jules Romain

33 1 Repas de Marc Antoine, Detroyes [Natoire]

34 1 Les taureaux de Mars domptés, id [de Troy]

35 1 L'homme à cheval, pièce dite des Indes, Desportes

36 1 Id., Id., Id.

37 1 Le chameau et le cheval, id., id.

39 1 Le Palanquin et les taureaux, id., id.

41 1 L'éléphante, id., id.

42 1 La caravane, ?, Parocel

43 1 La fontaine d'Amour, Boucher

44 1 La pêche, id.

45 1 Le déjeuner, id.

46 1 Le joueur de flûte, id.
47 1 La chasse, septembre, mois de Lucas, Lucas de Leyde
TOTAL 32 [p. 3]

52 1 Saint Paul à Athènes, Raphaël
54 1 Triomphe des dieux, Bacchus, id.
55 1 L'architecture, Triomphe de la religion, arabesques, id.
56 1 Clytie regardant le soleil, Belle-père
57 1 Silène et Eglée, Boucher
58 1 Mercure, Belle-père
60 1 Enlèvement de Proserpine par Pluton, Vien
62 1 L'amour allumant un flambeau, Boucher
63 1 Jugement de Salomon, Coypel
64 1 Tobie recouvrant la vue, id.
65 1 Triomphe d'Amphytrite, Hugues Taran
66 1 Sommeil de Renaud, Belle-Père
67 1 Les adieux à Hector et d'Andromaque, Vien
68 1 Zeuxis choisissant un modèle pour peindre Hélène, Vincent
69 1 Héliodore chassé du Temple, Raphaël
70 1 Enlèvement d'Orythie par Borée, Vincent
TOTAL 48 [p. 4]

71 1 Chélonis et Cléombrote, Lemonier
72 1 Cheval dévoré par les loups, Suiciders [Ingres]
73 1 Piété filiale ou l'offrande à Esculape, Guérin
74 1 Méléagre entourée de sa famille, Ménageot
75 1 Phèdre et Hippolyte, Guérin
76 1 Pierre le Grand sur le lac de Ladoga, Steuben
77 1 La dernière communion de Saint-Louis, Gassier
78 1 Combat de Mars et de Diomède, Le Doyen
84 1 Psychée, entre-fenêtre, Jules Romain
85 1 La vérité, allégorie, entre-fenêtre, Tardieu
86 1 Louis XVI, Portrait en pied, Callet
88 1 Charles X en costume de colonel général des carabiniers, portrait en pied, id.
89 1 La duchesse de Berry et ses enfants, id., id.
90 1 Charles X en habits royaux, id., id.
94 1 Charles Lebrun peintre, portrait en buste, Lebrun
95 1 L'impératrice Joséphine, id., Gérard
TOTAL 64 [p. 5]

95 1 L'impératrice Joséphine, portrait en buste, Gérard
97 1 id., id., id.
98 1 Louis XVI en Colonel des suisses [duc d'Angoulême], id., id.
99 1 Louis XVIII, id., id.
100 1 Charles X, id., id.
104 1 Thermes simple avec armes de France, Lebrun
105 1 id., id., id.
106 1 id., id., id.
107 1 id., id., id.
108 1 id., id., id.
109 1 id., id., id.
110 1 id., id., id.
111 1 L'Europe sur fond rouge, Portière, Dubois
112 1 L'Asie sur fond rouge, id., id.

113 1 L'Afrique sur fond rouge, id., id.
114 1 L'Amérique sur fond rouge, id., id.
TOTAL 80 [p. 6]

115 1 Les Sciences et les arts, fond cramoisi en soie, portière, Dubois
116 1 Le commerce et l'agriculture, id., id., id.
117 1 La victoire, id., id., id.
118 1 La Renommée, id., id., id.
119 1 Les armes du royaume d'Italie, id., id., id.
120 1 Les sciences et les arts, fond rouge en laine, id., id.
121 1 Le commerce et l'agriculture, id., id., id.
122 1 La Victoire, id., id., id.
123 1 La Renommée, id., id., id.
125 1 Les armes du royaume d'Italie, id., id., id.
126 1 La Paix, fond gris bleu en soie, id., id.
127 1 Bonne grâce, style Louis XVI, écusson de France sur fond bleu quadrillé cariatides en grisailles, fleurs, etc.
128 1 Cantonnière à couronne royale, en fond cramoisi en soie, Dubois
129 1 id., id., id.
130 1 id., id., id.
131 1 id., id., id.
TOTAL 96 [p. 7]

132 1 Cantonnière à couronne royale, sur fond rouge en laine, Dubois
133 1 id., id., id.
134 1 id., id., id.
135 1 id., id., id.
Du 136 au 142 inclus 7 Pente simple pour dais, ancienne fabrique
Du 143 au 145 inclus 3 Pente double pour dais, avec frange en laine rouge
146 1 Pente simple pour dais, id.
147 1 Queue de dais, fond rouge, dire chapeau du Cardinal
148 1 Fond de dais, id., avec bordure
149 1 id., id., id. doublée
152 1 Fond de fauteuils, bouquet sur fond jaune en soie
153 1 Dossier de fauteuil, fleurs sur fond cramoisie ; damassé en soie
154 1 Chasuble devant et derrière aux armes de France
155 1 Revers d'une bannière, écusson surmonté d'une couronne royales dans un nuage, Delaroche
156 1 Chancellerie, fond bleu, fleur de lysé, avec armes et bordure, C. Le Brun
157 1 id., id., id.
TOTAL 120 [p. 8]

158 1 Chancellerie, fond bleu fleur de lysée, avec armes et bordure, C. Le Brun
159 1 Epistolier, id., id., id.
160 1 Bandeau de tribune, id., id., id.
161 2 id., de Sanctuaire, id., id.
162 1 Fond bleu fleur de lysé avec armes, sans bordure, id.
163 1 id., id., id.
164 1 id., id., id.
165 1 id., id., id.
166 1 Les révoltés du Caire, d'après Guérin
167 1 Napoléon donnant la croix à un Soldat russe, Debret
169 1 Napoléon donnant des ordres le matin de la bataille d'Austerlitz, Horace Vernet
170 1 Clémence de Napoléon envers la princesse d'Hatzfeld, Boisfremont
171 1 Le 76^{me} régiment de ligne retrouvant ses drapeaux dans l'Arsenal d'Inspruck, Meynier
172 1 Entrevue de la reine de Prusse avec Napoléon à Tilsit, Berton
176 1 La famille de Darius aux pieds d'Alexandre, fragment, Lebrun
179 1 Les poissons, alentours de tenture
TOTAL 137 [p. 9]

180 1 Corbeille de fleurs, alentour de tenture
 181 1 Alentour de guirlande de fleurs, sur fond jaune damassé en soie
 182 1 id., id.
 183 1 id., id.
 186 1 Pente, id., id.
 187 1 id., id., id.
 188 1 id., id., id.
 189 1 id., id., id.
 190 1 Partie d'alentour guirlande de fleurs, fond jeune damassé en soie
 191 1 id., id., id.
 192 1 Louis XIV visitant les Gobelins, fragment
 193 1 Paysage, partie de tenture, id.
 194 1 Vénus aux forges de Vulcain, id.
 195 1 Psyché, id.
 196 1 Henri IV chez Moichaud, id.
 197 1 Repas d'Esther, id.
 TOTAL 153 [p. 10]

198 1 Le roi porté, pièce dite des Indes, fragment
 199 1 Départ d'Ulysse, id.
 200 1 Vénus blessée par Diomède, id.
 201 1 Mort de Duguesclin, id.
 202 1 Sommeil de Renaud, id.
 203 1 L'éléphant, pièce dite des Indes, id.
 204 1 La Victoire trophée, pièce dite des Indes, id.
 205 1 Résurrection du fils de la veuve de Nain, id.
 206 1 Mort de Méléagre, id.
 207 1 Sully aux pieds de Henri IV, id.
 208 1 Consternation de Priam, id.
 209 1 Chasse de Méléagre, id.
 210 1 Le Centenier, id.
 211 1 Joseph reconnu par ses frères, id.
 212 1 L'abondance, partie d'entre-fenêtre, id.
 213 1 Fond rouge, fleur de lysé, partie d'entre-fenêtre avec bordure, id.
 TOTAL 169 [p. 11]

214 1 Fond rouge fleur de lysé, avec bordure, partie d'entre-fenêtre, fragment
 215 1 Voile, fond cramoi en soie ornement d'église, id.
 216 1 Portrait en pied de l'Impératrice Marie Louise, id.
 217 1 Prise de Madrid, id.
 218 1 Portrait en buste de l'Impératrice Marie Louise, id.
 219 1 Les armes de l'Empire Français (partie de portière), id.
 220 1 Prédication de Saint-Paul, id.
 221 1 Bordure ancienne, réhaussée d'or
 222 1 id., id.
 223 2 Bordures complètes, piliers avec ornements et fleurs de lys
 224 1 Bordure complète avec écussons accolés aux armes de France et de Navarre
 225 1 Bordure presque complète à baguettes, ornements sur fond bleu quadrillé
 226 1 Bordure complète pour tenture, pièce dite des Indes
 227 1 Bordure complète à baguettes et feuilles d'eau
 228 et 230 jusqu'au 241 inclus 290 194 parties de bordures et 90 morceaux dépareillés
 242 31 Ecussons dépareillés pour coins de bordure
 TOTAL 505 [p. 12]

243 4 Monogrammes L.L. sur fond cramoisi en soie
 244 6 Couronnes royales, id.
 245 3 Coins de bordures, à coquilles et agrafes
 246 4 id., à fleurs de lys sur fond bleu en laine
 247 1 Coin de bordures à fleurs de lys sur fond jaune en laine
 248 3 Monogrammes C.C. avec couronne royale sur fond bleu en laine
 249 2 Fragments de bordures pour une bannière
 250 32 Fleurs de Lys, sur fond bleu en soie
 251 18 Monogrammes L., id.
 252 2 Plate-bandes de devant de canapé, fleurs sur fond brun en laine
 253 2 id., fleurs sur fond vert en laine
 254 1 Milieu de bordure, aigle et deux couronnes Impériales sur fond rouge en soie
 255 1 Tabouret milieu, à rosace fleur de lysé octogone sur fond jaune, Tapis
 256 1 id., id., id.
 257 1 id., id., id.
 258 1 id. id., sur fond brun, tapis
 TOTAL 587 [p. 13]

259 1 Tabouret, milieu à rosace fleur de lysé octogone sur fond jaune, tapis
 260 1 id., id., id.
 261 1 id., milieu à rosace sur fond blanc, ornements et lys sur fond vert, tapis
 263 1 Fragment de tapis, palmettes et branche de laurier or, sur fond bleu, deux rosaces sur fond jaune, 2 sur fond rouge et sur fond bleu
 264 1 id., id.
 265 1 id., palmettes et branches de laurier or, sur fond bleu
 266 1 id., id.
 267 1 id, milieu C. fond bleu provenant du salon de la paix aux Tuileries
 268 1 id, milieu, écusson, fleurs de lys, sur fond bleu surmonté de la couronne royales entourée des deux cordons de St Michel et St Esprit sur fond brun rouge (forme ronde)
 269 1 id., milieu aux armes de France, dorure sur fond brun (forme ronde)
 TOTAL 597 [463 – 134]

Tapisseries fabriquées de 1832 à 1852

19 1 Pyrrhus prenante Andromaque sous la protection, Guérin
 80 1 Entrée d'Alexandre dans Babylone, Lebrun
 81 1 Les cendres de Phocion, Meynier
 83 1 La conjuration des Strelitz, Steuben
 91 1 La duchesse d'Orléans et son fils, portrait en pied, Gérau
 92 1 Le duc d'Orléans en costume de général de Hussards, portrait en pied, id.
 93 1 Louis Philippe, roi des Français, portrait en pied, id.
 177 1 Le Printemps, Steinhel
 178 1 L'Automne, id.
 278 A Dossier de fauteuil, Bouquet des fleurs, fond vert américain, tapis
 285 1 L'Assemblée des dieux
 287 1 Psychée et l'amour, rapportant des enfers la boîte de beauté (pendentif)
 297 1 La fondation du musée historique de Versailles (forme elliptique)
 TOTAL 13 [p. 15]

Tapisseries fabriquées de 1852 au 4 septembre 1870

279 1856 1 Ecran en tapis de la Savonnerie représentant un Ara perché sur une branche d'arbre, fond gris perle
 281 1856 1 id., id., fond cramoisi damassée
 282 1855 1 Bordure fleurs et fruits sur fond bleu avec or et turbans rouges ayant servi d'encadrement (à une tapisserie donnée à lord Clarendon)
 283 1858 1 L'Assomption
 290 1863 1 Calisto surprise par Jupiter

291 1863 1 Vénus sur les eaux
 293 1858 1 Portrait de S. M. Napoléon III, entourage de feuilles de lauriers, etc.
 294 1858 1 Portrait de S.M. Impératrice, id.
 295 1859 1 Enfant jardinier portant des fruits dans une hotte (entre-fenêtre)
 296 1855 1 St. Paul et S. Barnabé offrant un sacrifice aux Idôles
 300 1857 1 Grand décor, vue du Louvre et des Tuileries
 302 1865 1 Bordure de l'air
 312 1866 1 L'amour sacré et l'amour profane, d'après le Titien, copie de Leroux
 TOTAL 13 [p. 16]

316 1867 1 Bordure pour l'Aurore, Fouquet
 318 1867 1 L'Aurore, d'après le Guide, copie de Leroux
 325 1868, 1 L'air, d'après Lebrun
 326 1868 1 Bordure de l'amour sacré et de l'amour profane, Diéterle
 329 1869 1 Banquette, fond jaune, tapis, Godefroy
 330 1869 1 Un des cinq sens (la vue), Baudry-Dieterle et Chabale
 331 1869 1 Banquette fond bleu, Tapis, Godefroy
 332 1869 1 un des cinq sens (L'Ouie), Baudry-Dieterle et Chabale
 333 1870 1 Un des cinq sens (L'Odorat), id.
 TOTAL 23 [p. 17]

2 1871 1 La Confiance, Boucher
 3 1871 1 La Poésie, Raphaël
 4 1871 1 L'Amour, Diéterle
 6 1871 1 Panneau sans figure pour la décoration de l'Elysée, Diéterle

Recapitulation par articles

597 Tapisseries exécutées avant 1832
 13 tapisseries exécutées de 1832 à 1852
 27 tapisseries exécutées de 1852 au 4 septembre 1870
 TOTAL 637

Résumé général des tapisseries brûlées le 24 mai 1871

(Nota) Les tapisseries qui existaient aux inventaires de 1832 et de 1852 ont été marquées aux prix de ces inventaires.

Les tapisseries fabriquées de 1852 à 1870 et en cours d'expédition au 4 septembre 1870 ont été marquées aux prix portés sur les registres.

597 tapisseries fabriquées avant 1832
 13 tapisseries fabriquées de 1832 à 1852
 23 tapisseries fabriquées de 1852 au 4 septembre 1870
 4 tapisseries en cours d'exécution au 4 septembre 1870
 637 Total

- 1 Le premier et le second article se trouvent dans DARCEL, Alfred, «Les musées, les arts et les artistes pendant le siège de Paris», dans : *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, 12^e et 13^e année, 2^e période, t. 4, 1871, pp. 285–306, 414–429.
- 2 Il existe aussi un catalogue de la Seconde exposition de la dixième année de la République cf. Paris 1802 [an X] *Seconde exposition publique des produits de l'industrie française. Procès-verbal des opérations du jury nommé par le Ministre de l'intérieur pour examiner les Produits de l'Industrie française mis à l'Exposition des jours complémentaires de la dixième année de la République*, Imprimerie de la République, Paris, Vendémiaire an X [1802].
- 3 Après 1802, l'exposition des produits de l'industrie française avait eu lieu à Paris en 1806, en 1819, en 1823, en 1826, en 1827, en 1834, en 1839 cf.
Paris 1806 a, *Notices sur les objets envoyés à l'exposition des produits de l'industrie française rédigées et imprimées par ordre de S.E.M. de Champagny, ministre de l'Intérieur*, Imprimerie impériale, Paris, 1806 ; Paris 1806 b, *Rapport du jury sur les produits de l'industrie française présenté à S.E.M. De Champagny, ministre de l'Intérieur précédé du procès-verbal des opérations du jury*, Imprimerie impériale, Paris, 1806 ; Paris 1819, COSTAZ, Louis, *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française présenté à S. E. M. le comte Decazes*, Imprimerie royale, Paris, 1819 ; Paris 1823, Sixième exposition des produits de l'industrie ; Paris 1827 Septième exposition des produits de l'industrie ; Paris 1834 ; DUPIN, Charles, *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834*, vol. 2, Impr. Royale, Paris, 1836 ; Paris 1839, *Rapport du jury central. Exposition publique des produits de l'industrie française en 1839*, 3 vols., L. Bouchard-Huzard, Paris, 1839.
- 4 Avant 1823, l'exposition des Manufactures Royales avait déjà eu lieu à Paris en 1817, en 1819, en 1821 et en 1822 cf. Paris 1817, Exposition des Manufactures royales ; Paris 1819 ; Exposition des produits des Manufactures Royales de porcelaine, etc., Musée National du Louvre, Paris, 1818 ; Paris 1821 ; Exposition des Manufactures royales ; Paris 1822, Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales des porcelaine de Sèvres, de tapisseries des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, des tapis de la Savonnerie, de mosaïque de Paris. Faite au Musée royal le premier janvier 1822, Impr. de Plassan, Paris, 1821.
- 5 Avant 1827 (et après 1823), l'exposition des Manufactures royales avait eu lieu à Paris en 1824, en 1825 et en 1826 cf. Paris 1824, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des produits des Manufactures Royales de porcelaine de Sèvres, de tapisseries des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, des tapis de la Savonnerie, de mosaïque de Paris*, Paris, Musée royal, 1^{er} janvier 1824, Impr. de Plassan, Paris, 1824 ; Paris 1825, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine de Sèvres, de tapisseries de Beauvais, de tapis de la Savonnerie, de mosaïque de Paris*, Paris, Musée royal, 1^{er} janvier 1826, Impr. De Plassan, Paris, 1826 ; Paris 1826, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine de Sèvres, de tapisseries de Beauvais, des tapis de la Savonnerie, de mosaïque de Paris*, Paris, Musée royal, 1^{er} janvier 1826, Impr. De Plassan, Paris, 1826.
- 6 Avant 1830 (et après 1827), l'exposition des Manufactures royales avait eu lieu à Paris en 1828 et en 1829 cf. Paris 1828, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine de Sèvres, des tapisseries et tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, de mosaïque de Paris, de laines longues lustrées de la Savonnerie, Palais du Louvre*, Paris, 1^{er} janvier 1828, Impr. De Plassan, Paris, 1828 ; Paris 1829, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine de Sèvres, des tapisseries et tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, de mosaïque de Paris, de laines longues lustrées de la Savonnerie, Palais du Louvre*, Paris, 1^{er} janvier 1829, Impr. De Plassan, Paris, 1829.
- 7 Après 1835, l'exposition des Manufactures royales avait eu lieu à Paris en 1838, en 1840, en 1842, en 1844, en 1846 et en 1850 cf. Paris 1838, *Notices sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures royales de porcelaine et vitraux de Sèvres, de tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, faite au Palais du Louvre*, le 1^{er} mai 1838, Sèvres, Manufacture Royale de porcelaine, Adolphe René, Sèvres, 1838 ; Paris 1840, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaine et vitraux de Sèvres, de tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, faite au Palais du Louvre*, le 1^{er} mai 1840, Vinchon, Paris, 1840 ; Paris 1842, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaines et vitraux de Sèvres, de tapisseries et tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, Palais du Louvre*, Paris, 1^{er} mai 1842, Vinchon, Paris, 1842 ; Paris 1844, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaines et vitraux de Sèvres, de tapisseries et tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, Palais du Louvre*, Paris, 3 juin 1844, Vinchon, Paris, 1844 ; Paris 1846, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des Manufactures Royales de porcelaines et émaux de Sèvres, de tapisseries et tapis des Gobelins, de tapisseries de Beauvais, Palais du Louvre*, Paris, 1^{er} juin 1846, Vinchon, Paris, 1846 ; Paris 1850, *Notice sur les pièces qui composent l'exposition des manufactures nationales de porcelaine, vitraux et émaux de Sèvres, de tapis et de tapisseries des Gobelins, de tapisseries de Beauvais faite au Palais National*, le 21 avril 1850, Vinchon, Paris, 1850.
- 8 La première exposition des arts industriels, précurseur des expositions des Beaux-Arts appliqués à l'industrie de l'Union Centrale a lieu à Paris en 1861.
- 9 Actuellement Tournai est située en Région wallonne en Belgique, mais faisait partie du Comté de Flandre du IX^e siècle à la fin du XVIII^e siècle.
- 10 Pour plus de détails sur les techniques et le vocabulaire de la tapisserie cf. VIALLET, SALET et SOUCHAL 1971.
- 11 Les listes sont pour la plupart basées sur les informations du catalogue : Coppet 1962, sans n^o de pages.
- 12 La liste est basée sur cf. COURAL et GASTINEL-COURAL 1992 ; les dates de naissance et de décès sont basées sur GUIFFREY 1897 a.
- 13 COURAL 1977, p. 81.
- 14 Anonyme 1872, p. 60.
- 15 Beauvais 1996, p. 12.
- 16 Beauvais 1996, p. 106.
- 17 Beauvais 1996, p. 98.
- 18 Beauvais 1996, p. 98.
- 19 Beauvais 1996, p. 101.
- 20 Beauvais 1996, p. 101.
- 21 Beauvais 1996, p. 8.
- 22 Beauvais 1996, p. 9.
- 23 Beauvais 1996, p. 8.
- 24 Remerciements à Willy Van de Vijver, archiviste de la ville de Malines, pour les recherches effectuées
- 25 Jules Anspach (1829–1879), bourgmestre de Bruxelles de 1863 au 1879.
- 26 *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société royale pour l'encouragement des beaux-arts, le 13 août 1876*, Buschmann, Anvers, 1876 : exposition : Exposition nationale, Anvers, 13. 08. 1876 – 01. 10. 1876.
- 27 Le contrat stipule que les fonds doivent être tissés d'or fin, mais finalement ils sont laissés à nu (Ann. 3.5.7.) ; Wauters mentionne également que la tenture représente des figures des *Serments et métier* « sur fond d'or », mais cette remarque ne reste qu'une proposition qui ne fut jamais réalisée. cf. WAUTERS, 1878, p. 419.

Crédits photographiques



- Fig. 1 : © Archives des Musées et domaine nationaux de Compiègne – Château de Compiègne.
Fig. 2 : © Auteur, 2011.
Fig. 3 : © Auteur, 2011.
Fig. 4 : © Auteur, 2011.
Fig. 5 : © Auteur, 2009.
Fig. 6 : © Website Archim : Album de photographies des œuvres achetées par l'État intitulé : Direction des Beaux-arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-arts. Salon de 1890. Photographié par G. Michelez.
Fig. 7 : © LACORDAIRE 1853, pp. 188–189.
Fig. 8 : © Website RMN, Paris, cote cliché 94-051631.
Fig. 9 : © Website RMN, Paris, cote cliché 86-005323.
Fig. 10 : © Website RMN, Paris, cote cliché 01-010683.
Fig. 11 : © Auteur, 2011.
Fig. 12 : © Website RMN, Paris, cote cliché 87-002046.
Fig. 13 : © Website RMN, Paris, cote cliché 82-000290.
Fig. 14–17 : © Website Harvard Art Museums, Collection database.
Fig. 18 : © Cat. de vente Paris 2005, p. 52 (n° 141A).
Fig. 19 : © Mobilier national, Paris.
Fig. 20 : © Website RMN, Paris, cote cliché 005221-95.
Fig. 21 : © <http://www.saintrapt.com/aubusson/images/francois/Elephant.jpg>
Fig. 22 : © Paris 1869 a, s.p..
Fig. 23 : © Anonyme 1845, p. 1.
Fig. 24 : © Albert Verschuere, Ingelmunster.
Fig. 25 : © Jean-Luc Elias, Website KIKRIPA, 1994, n° cliché KN3993, n° objet 20023493.
Fig. 26 : © Bruges 1987, p. 183.
Fig. 27 : © Bruges 1987, p. 186.
Fig. 28 : © Albert Verschuere, Ingelmunster ; <http://www.ingelmunster.be/ingelmunster/karton-en-wandtapijt/>
Fig. 29 : © Albert Verschuere, Ingelmunster; <http://www.ingelmunster.be/ingelmunster/karton-en-wandtapijt/>
Fig. 30 : © Albert Verschuere, Ingelmunster.
Fig. 31 : © Albert Verschuere, Ingelmunster.
Fig. 32 : © Beeldbank, Malines, collection Berlemont n° photo SME001002202.
Fig. 33 : © Auteur, d'après une photo dans les archives Braquenié au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
Fig. 34 : © Website Mechelen Blogt : <http://www.mechelenblogt.be/2009/02/willem-geets-senaat>
Fig. 35 : © Archives de Braquenié et Cie au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
Fig. 36 : © DE TAEYE 1894 a, p. 769.
Fig. 37 : © Photo d'après une photo dans les archives de Braquenié et Cie au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
Fig. 38 : © Cat. de vente Paris 2005, p. 111, lot 278.
Fig. 39 : © Jean-Luc Elias, Website KIKRIPA, 1994, Bruxelles, n° cliché KN3994, n° objet 79679.
Fig. 40 : © Jean-Luc Elias, Website KIKRIPA, 1994, Bruxelles, n° cliché KN3995, n° objet 79681.
Fig. 41 : © Andrée Clément, Secrétaire de cabinet de la Cour de cassation.
Fig. 42–45 : © Andrée Clément, Secrétaire de cabinet de la Cour de cassation.
Fig. 46 : © Archives de Braquenié et Cie au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
Fig. 47 : © Jan Smets : <http://www.mechelenblogt.be/2009/02/willem-geets-senaat>
Fig. 48 : © Jan Smets : <http://www.mechelenblogt.be/2009/02/willem-geets-senaat>; Archives de Braquenié et Cie au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
Fig. 49 : © Jan Smets : <http://www.mechelenblogt.be/2009/02/willem-geets-senaat>

- Fig. 50 : © Bass Museum of Art, Miami.
- Fig. 51 : © Bass Museum of Art, Miami.
- Fig. 52 : © DE LAET 1974, p. 26 ; Archives Institut Sacré-Cœur, Héverlé.
- Fig. 53 : © LEE 1925, p. 299.
- Fig. 54 : © CHURCHILL CANDEE 1935, ill. entre pp. 228–229.
- Fig. 55 : © LELAND HUNTER 1925, ill. 18.
- Fig. 56 : © LELAND HUNTER 1912, p. 233, Fig. 233.
- Fig. 57 : © GÖBEL Partie 1, vol.1934–1923 ,1, s.p..
- Fig. 58 : © Website Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
- Fig. 59 : © Website Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
- Fig. 60 : © Website Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
- Fig. 61 : © Website RMN, Paris, cote cliché 74-003191.
- Fig. 62 : © Website RMN, Paris, cote cliché 86-005168.
- Fig. 63 : © Website RMN, Paris, cote cliché 86-005170.
- Fig. 64 : © Website RMN, Paris, cote cliché 09-504949.
- Fig. 65 : © Website RMN, Paris, cote cliché 91-004629-01.
- Fig. 66 : © Website Base Joconde.
- Fig. 67 : © Website Base Joconde.
- Fig. 68 : © <http://www.schola-sainte-cecile.com/2007/06/08/sortie-de-procession-par-turpin-de-crisse/>
- Fig. 69 : © Website RMN, Paris, cote cliché 01-002664.
- Fig. 70 : © Website Musée Carnavalet.
- Fig. 71 : © Website Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque numérique – Gallica.
- Fig. 72 : © Website RMN, Paris, cote cliché 511244-12.
- Fig. 73 : © Website Victoria and Albert Museum, Londres.
- Fig. 74 : © Website Bibliothèque nationale de France, Banque d'images.
- Fig. 75 : © Website Bibliothèque nationale de France, Banque d'images.
- Fig. 76 : © Website Archim, Album de photographies des œuvres achetées par l'État intitulé : Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-arts, Salon de 1883 et exposition nationale, Photographie par G. Michelez, cote F/21/*7653.
- Fig. 77 : © Website Archim, Album de photographies des œuvres achetées par l'État intitulé : Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-arts, Salon de 1883 et exposition nationale, Photographie par G. Michelez, cote F/21/*7653.
- Fig. 78 : © Auteur, photo d'après photo dans les archives de Braquenié et Cie au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
- Fig. 79 : © Paris 1900 a, p. 141.
- Fig. 80 : © Paris 1900 a, p. 262.
- Fig. 81 : © 309 Album Maciet, Expositions 1890–1893.8, Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.
- Fig. 82 : © Website Base de données Archim.
- Fig. 83 : © Mobilier national, Paris.
- Fig. 84 : © Cat. de vente Bruxelles 1904.
- Fig. 85 : © Beauvais 1996, p. 95 ; © Auteur, 2011.
- Fig. 85b : © NTPL/Roy Fox.
- Fig. 86 : © Website Museum of Fine Arts, Boston
- Fig. 87 : © HAVARD 1893, p. 79.
- Fig. 88 : © www.enluminures.culture.fr
- Fig. 89 : © Auteur, 2011.
- Fig. 90–91 : © Nicolas Vedelago, 2009.
- Fig. 92 : © Website The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig. 93 : © RAPP BURI et STUCKY-SCHÜRER 2001, pp. 43–42.
- Fig. 94 : © Website RMN, Paris, cote cliché 000303-76.
- Fig. 95 : © Website Museum of Fine Arts, Boston.
- Fig. 96 : © Auteur, 2009.
- Fig. 97 : © Archives de Braquenié et Cie au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
- Fig. 98 : © Mobilier national, Paris.
- Fig. 99 : © Photo d'après une photo dans les archives du Musée du Louvre, Paris – département des peintures.

- Fig. 100 : © Jean Vittet, Mobilier national, Paris.
- Fig. 101 : © Website Museo nacional del Prado, Madrid.
- Fig. 102 : © Beauvais 1996, p. 48.
- Fig. 103 : © Beauvais 1996, p. 48.
- Fig. 104 : © Mobilier national, Paris.
- Fig. 105 : © Website RMN, Paris, cote cliché 00-020972.
- Fig. 106 : © Mobilier national, Paris.
- Fig. 107 : © Website RMN, Paris, cote cliché 89-001808.
- Fig. 108 : © Website The Metropolitan Museum of Art, New York City.
- Fig. 109 : © Website The Metropolitan Museum of Art, New York City.
- Fig. 110 : © Website The Metropolitan Museum of Art, New York City.
- Fig. 111 : © Website The Metropolitan Museum of Art, New York City.
- Fig. 112 : © Archives Musées et domaine nationaux de Compiègne, Château de Compiègne.
- Fig. 113 : © Archives Musées et domaine nationaux de Compiègne, Château de Compiègne.
- Fig. 114 : © Website Sotheby's : Vente Sotheby's : Fine European Furniture and Clocks, Amsterdam lundi 16 avril 2007, lot 208.
- Fig. 115 : © Archives de Braquenié et Cie au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
- Fig. 116 : © Ancienne carte postale de la ville de Bruxelles dans la collection de l'auteur.
- Fig. 117 : © Auteur, 2009.
- Fig. 118 : © Auteur, 2009.
- Fig. 119 : © Auteur, 2009.
- Fig. 120 : © Auteur, 2010.
- Fig. 121 : © Carte postale du Musée Labenche d'Art et d'Histoire, Brive-la-Gaillarde.
- Fig. 122 : © New York 2002, p. 7.
- Fig. 123 : © GOEGEBUER 1997, pp. 264 ,262.
- Fig. 124 : © Website RMN, Paris, cote cliché 95-015000.
- Fig. 125 : © Website RMN, Paris, cote cliché 03-011037.
- Fig. 126 : © Website RMN, Paris, cote cliché 95-014993.
- Fig. 127 : © Albert Verschuere, Ingelmunster.
- Fig. 128 : © Website Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
- Fig. 129 : © Website Musée du Louvre, Paris.
- Fig. 130 : © Archives de Braquenié et Cie au dépôt de Pierre Frey à Paris (Saint-Denis).
- Fig. 131 : © Jacques Declercq, Website KIKIRPA, 2005, Bruxelles, n° cliché KN12208, n° d'objet 20041988.
- Fig. 132 : © Jacques Declercq, Website KIKIRPA, 2005, Bruxelles, n° cliché KN12209, n° d'objet 20041984.
- Fig. 133 : © Jacques Declercq, Website KIKIRPA, 2005, Bruxelles, n° cliché KN12210, n° d'objet 20053536.
- Fig. 134 : © Jacques Declercq, Website KIKIRPA, 2005, Bruxelles, n° cliché KN12205, n° d'objet 20041985.
- Fig. 135 : © Jacques Declercq, Website KIKIRPA, 2005, Bruxelles, n° cliché KN12206, n° d'objet 20041987.
- Fig. 136 : © Jacques Declercq, Website KIKIRPA, 2005, Bruxelles, n° cliché KN12207, n° d'objet 20041986.
- Fig. 137 : © Musée Paul-Dupuy, Toulouse ; website : http://www.latribunedelart.com/spip.php?page=dochbig&id_document=4842
- Fig. 138 : © Beauvais 1996, p. 78.
- Fig. 139 : © Cat. de vente Paris 2005, pp. 8–11.
- Fig. 140 : © Website Christie's : http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4064093^
- Fig. 141 : © Beauvais 2000, p. 61.
- Fig. 142 : © Auteur ; photo après une carte de publicité dans l'archive Braquenié dans le dépôt de Pierre Frey, Paris (Saint-Denis).
- Fig. 143 : © Auteur ; photo après une photo dans les archives Braquenié et Cie dans le dépôt de Pierre Frey, Paris (Saint-Denis).
- Fig. 144 : © Auteur, 2011 ; aussi DE LAET 1974, p. 27.
- Fig. 145 : © DESTREE 1905, photo entre p. 50 et 51.
- Fig. 146 : © Auteur, 2011.
- Fig. 147 : © Beauvais 2000, p. 62.
- Fig. 148–149 : © Jacques Declercq, Website KIKIRPA, 1996, Bruxelles, n° cliché KN5578, n° d'objet 20017524 (photo à gauche) ;

© Jacques Declercq, Website KIKIRPA, 1998, Bruxelles, n° cliché KN6790, n° d'objet 20019287
(photo à droite)

Fig. 150 : © Virtuelle Diathek, Universität Hamburg.

Fig. 151–152 : © Archives de la commune de Schaerbeek, Dossier sur les tapisseries de l'hôtel communal.

Fig. 153 : © Auteur, 2015.

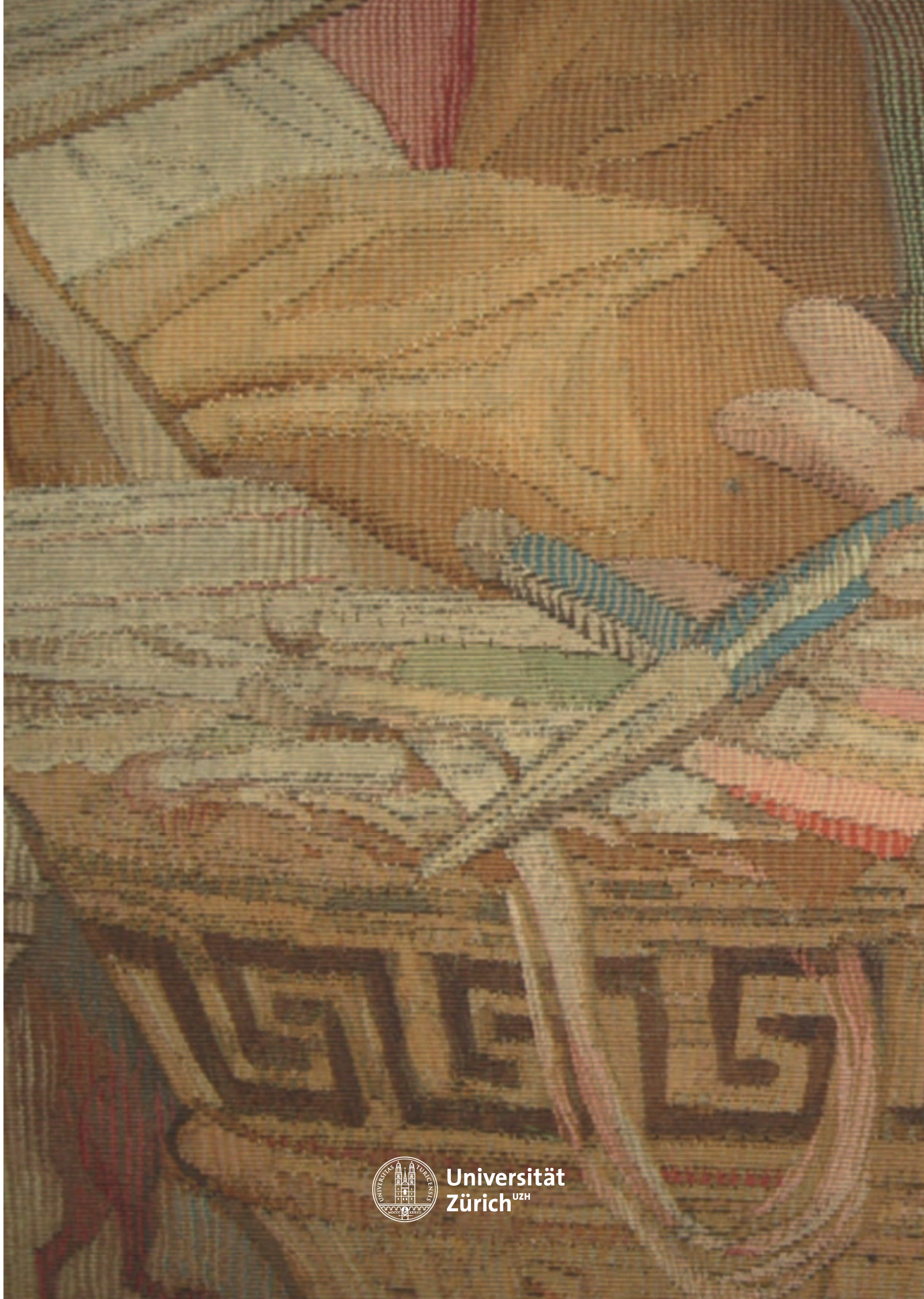
Fig. 154 : © Service Régional de l'Inventaire Général (Dagorn, ADAGP).

De Windroos éditions

Direction : Theo & Luc Hoste

Contribution éditoriale: Theo Hoste

Conception et réalisation graphique: Theo Hoste



Universität
Zürich ^{UZH}